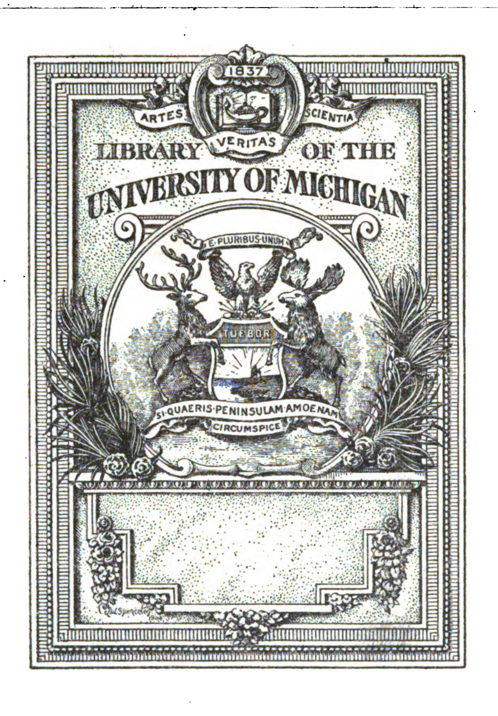

A 1,068,490


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Von

Gottsched bis Schiller.

Vorträge

über die

classische Zeit des deutschen Drama's

von

Joseph Bayer.

Zweite mit Zusätzen und Ergänzungen versehene Ausgabe.

III. Theil.



Prag.
Druck und Verlag von Heinr. Mercy.
1869.

I.

Die Dioskuren der deutschen Literatur.

Allgemeines Charakterbild Friedrich v. Schiller's. Seine Stellung und sein Gegensatz zu Göthe.

Ich trete in diesem Theil meiner Vorträge an die hohe Gestalt Friedrich Schiller's heran.

Kein Stoff ist dem Deutschen geläufiger — keiner ist häufiger durchgesprochen worden — und so scheint beinahe eine Entschuldigung nöthig, wenn man nochmals darauf zurückkommt. Aber vielleicht bedarf es derselben auch nicht. Ist doch der Aufblick zu den Höhepuncten der deutschen Literaturgeschichte der reinste Gewinn, den die deutsche Nation bis jetzt von ihrer Entwicklung hat. So kräftig, so hoch hat sich der Baum unserer Dichtung erhoben, daß die Früchte der That auch, wir dürfen es hoffen, zwischen seinem vollen, grünen Laube reifen werden. In dieser Erwartung wollen wir von Zeit zu Zeit den prophetischen Stimmen lauschen, die bedeutungsvoll durch seine Zweige

ziehen. Und wo wäre der Dichter, bei dessen Poesien man eher dieser Aufforderung zur That gedächte, als Schiller? Wo ist einer, dessen Leben, Ringen und Schaffen ein größeres Vertrauen zu dem begeisterten Aufschwung, zu dem Vorwärtsdringen der deutschen Natur erweckte?

Wir halten gewöhnlich das monumentale Bild Schiller's in unserer Idee fest, wie er sich Göthe zugesellt und mit ihm gemeinschaftlich nach dem Kranze des deutschen Dichterruhmes greift. Hier hat die Gestalt unseres Dichters die Glorie der Vollendung, sie hat jeden Zeugen irdischer Bedürftigkeit ausgestoßen. Aber nicht mit diesem Eindruck des Abgeschlossenen, des Vollendeten wollen wir hier beginnen. Rufen wir vielmehr alle jene Zeugen der irdischen Bedürftigkeit auf, damit sie dem Dichter zum Ruhme bekennen, welch' widerstrebenden Stoff er zu bewältigen, zu überwinden hatte, ehe er zu dieser Höhe emporstieg. Schiller ist ein Dichter der sittlichen Kraft, der in ernstem Kampfe um die Achtung der Mitwelt ringen mußte, ehe ihm die Liebe der Nachwelt entgegenflog.

Eigenthümlich, ja geradezu schmerzlich wirkt der Eindruck der ersten Begegnung Göthe's und Schiller's. Die Scene spielt im großen Schulsaale der Karlsakademie, die eben am 14. Dec. 1779 ihren Jahrestag feierte. Der Herzog Karl August von Weimar und sein Günstling Göthe kehrten gerade von einer Schweizerreise zurück, die incognito unternommen worden war, und fanden, ohne daß eben das letztere auf-

gehoben wurde, in Stuttgart ehrenvollen Empfang. Wie natürlich, mußte den distinguirten Gästen vor allem die Karlsschule gezeigt werden, nach dem Bedünken des Herzogs von Württemberg die glänzendste Schöpfung seiner sonst so leeren, unbedeutenden Regierung. Die Prüfungen waren eben beendigt; nun sollte die feierliche Preisvertheilung folgen. Das Schulfest begann. Karl August, der den Namen eines Baron Wedel angenommen hatte, stand zur Rechten, Göthe zur Linken des Herzogs Karl. Da trat unter jenen, welche Prämien erhielten, auch der Eleve Friedrich Schiller vor. Er erhielt einen Preis aus der practischen Medicin, einen zweiten in der Materia medica und einen dritten in der Chirurgie. Um den vierten Preis, den in der deutschen Sprache und Schreibart, mußte er mit anderen Eleven, die gleich vorzügliche Calcüls hatten, nämlich mit Elwert, Pfeiffer und Hoven concurriren, und das Loos entschied gegen ihn zu Gunsten Elwert's. So oft er einen Preis erhielt, mußte er demüthig an den Herzog herantreten, und ihm den Rock küssen. Er war eben nur einfacher Eleve, nicht von Adel, sonst wäre er zum Handkuß zugelassen worden.

Wer war Elwert, der Schillern damals den Preis in deutscher Sprache und deutschem Styl abgewann, ihm, der damals schon seit etwa zwei Jahren an den „Räubern" arbeitete? Wir wissen es nicht, und es geht uns auch wenig an. Aber Göthe ahnte es gleichfalls nicht, daß ihm in dem unbeholfenen, linkischen

Eleven Schiller, den er vielleicht kaum eines flüchtigen Blickes würdigte, der einzige ebenbürtige Concurrent gegenüberstand, der berufen war, mit ihm dereinst um den Preis auf dem höheren Felde deutscher Dichtung zu werben. Göthe hatte zu viel mit Serenissimus zu thun, mußte ihn dessen versichern, wie instructiv und merkwürdig ihm der Aufenthalt in Stuttgart sei — da konnten sich die Augen der beiden Dichter nicht treffen, die Etikette und der Standesunterschied, der sie trennte, war ein schlechter Leiter für den Funken der Verständigung. Göthe verließ den Prüfungssaal, und dachte nicht weiter an jenen Studiosus der Medicin, der mit dem Namen „Schiller“ aufgerufen worden war.

Welch' ein Gegensatz zwischen den beiden Dichtern, die einander vorerst auf so ungleichem Platze gegenüberstehen! Göthe war damals auf der Höhe seiner Erfolge. Ueberall zog er magische Kreise um sich, die Sympathie flog ihm nur zu. Männer und Frauen waren in ihn verliebt, Jakobi, Heinse, selbst der ältere Wieland schwärmten ihn an, sogar seine Tollheiten und Launen wurden als eine tiefe Nothwendigkeit in seiner genialen Natur mit Andacht angestaunt. Ein um das andermal heißt er das außerordentlichste Geschöpf Gottes, der herrliche Jüngling, der vom Wirbel bis zur Zehe Genie und Kraft und Stärke sei, der schöne Herenmeister mit schwarzem Augenpaar und Götterblicken, gleich mächtig zu entzücken und zu tödten.

Seine merkwürdigste Eroberung macht er in Wei-

mar. Dort beherrscht er im Handumdrehen den ganzen Hof, macht dort, wie es ihm beliebt, schön Wetter und Regen. Er ist nicht blos der Günstling, sondern der nächste Freund seines Herzogs, sie dutzen einander in vertrauten Stunden, und sind nicht selten Stuben- und Schlafgenossen. Und ihm nun gegenüber der linkische unansehnliche, schülerhaft befangene Eleve der Karlsschule, der, der Sohn eines subalternen Dieners, mit innerem Widerstreben um seines Vaters willen das ihm aufgedrungene Gnadenbrot ißt, während Göthe, der Sohn eines angesehenen Reichsstädters, aus freier Wahl sich einem Fürsten zugesellt, mit dem beruhigenden Gefühl, jeden Augenblick wieder einspannen lassen, und nach Frankfurt zurückfahren zu können. Schiller kommt aus der strengen Hut eines kleinbürgerlichen, patriarchalischen Hausregiments unter die Zucht der Schule, von da unter die militairische Disciplin der Akademie — wo der Trommelschlag durch seine Ideen fährt und das Rechtsum des Sergeanten ihn aus einer Lehrstunde in die andere commandirt. Wie anders sieht dagegen die Knabenzeit Göthe's mit den kleinen Romanen und Abenteuern aus, die schon da ihren Anfang nehmen, wie anders seine Universitätsjahre mit ihrer mehr als akademischen Freiheit! Das eigentliche Ziel derselben, das Doctorsexamen, erscheint da nur als eine unbedeutende Episode, die Hauptscenen spielen bei den Annetten und Friederiken. Und wie völlig verschieden ist auch das Verhältniß, in welchem bei beiden Dichtern der poetische Drang zu der Wirklichkeit stand,

die sie umgab! Bei Göthe war das Dichten nur die Ergänzung eines an Poesie schon reichen Lebens, bei Schiller die heimliche Flucht aus einer aller Poesie feindlichen Wirklichkeit. Wenn Göthe mit einer Brust voll Frühlingslust sang, sowie der freie Vogel, der in den Zweigen wohnet, so ergriff Schiller die Feder zum Dichten etwa so, wie der Gefangene die Feile heimlich hervorholt, um durch die Gitterstäbe seines Kerkers zu fahren. Es ist bekannt, welchen lebhaften Antheil Karl August an dem dichterischen Schaffen seines Freundes nahm, obgleich er wohl nicht so viel davon verstehen mochte; wie er nicht Ruhe ließ, bis ausgestrichene Verse in Göthe's Manuscript wieder hergestellt wurden u. dgl. mehr. Aber von Schiller ist es nicht minder bekannt, daß er verstohlen bei nächtlicher Lampe im Krankenzimmer dichtete, jeden Augenblick einer Untersuchung gewärtig, daß er von dem Herzog, der selbst wohl visitiren kam, ängstlich sein Manuscript verbergen mußte, und dieser ihm endlich verbot, etwas Anderes, als medicinische Abhandlungen drucken zu lassen.

Wir sehen hier zwei völlig verschiedene Lebensbahnen angelegt. Die eine geht gerade aus, aber über Stock und Stein, und in steilem Aufwärtsschreiten nach oben — die andere windet sich bequem in der Fläche hin, mit mancherlei Abschweifungen und Nebenwegen, wie ein reizender Irrgarten in einem großen, weiten Park.

Schiller's dichterische Individualität stärkt sich im

Kampfe des Lebens, sie läutert und festigt sich immer mehr und mehr — während Göthe's Wesen, durch wenig äußern Widerstand aufgerüttelt, sich ganz behaglich und langsam in die Widersprüche und Grillen seiner Natur hineinspinnt.

Der außerordentliche Zauber, den der junge Göthe ausübte, ist für uns eine bloße Tradition geworden; Wunder und Zeichen der Art sind nur für die Zeitgenossen da — wir Anderen haben davon blos den Bericht. Das Bild des Jünglings nach dem Portrait der Angelica Kaufmann ist längst verblaßt — die strengeren, herberen Züge des vorgerückten Alters, das in sich gekehrte, ablehnende, dictatorisch-starre Wesen, das sich „hinter die Fortificationslinien seiner Existenz zurückzieht" — dies ist der specifische Göthetypus, der sich der allgemeinen Vorstellung ein für allemal eingeprägt hat. — Umgekehrt ist es bei Schiller. Der erste Eindruck, den er machte, war ein ungünstiger. Er hatte wenig Glück bei den Frauen, obgleich er später ein Lieblingsdichter derselben geworden ist — das drückende Gefühl der Abhängigkeit ließ nicht jenes freie unbefangene Wesen bei ihm aufkommen, das die Herzen im Augenblicke gewinnt. Nur wer ihn sehr genau kannte, wer einen Einblick in sein innerstes Wesen gewann, vermochte ihn zu lieben und mußte es dann wohl. Der Nachwelt dagegen ist seine dichterische Individualität die bei weitem sympathischere, und er nimmt in dem weltlichen Heiligencult der deutschen Nation entschieden den ersten Rang ein. So haben

unsere beiden größten Dichter im Pantheon der Unsterblichkeit ihre Rollen gewechselt.

Der geistige Eindruck einer großen Persönlichkeit wird für die Nachwelt gerade das unmittelbar Wirksame, und er liegt bei Schiller oft in wenigen Versen, die seine ganze Gesinnung aussprechen — während der natürliche Zauber einer reichen Individualität, wie jener Göthe's in der Götz- und Wertherperiode sich nur durch eine Menge von biographischen Einzelnheiten, und da noch ungenügend vermitteln läßt. Die Wirkung von Schiller's Wesen ist ganz durch die Idee vermittelt, und eine solche Wirkung tritt fern von allen sinnlichen Störungen erst in der Erinnerung der Nachlebenden, in der Phantasie der Spätergeborenen, aber dann auch um so intensiver hervor. Dannecker hat den Meisterwurf gethan, in seiner berühmten Kolossalbüste die Idee von Schiller's Wesen mit seiner körperlichen Erscheinung in Eins zu verschmelzen — gleichsam den Genius des Dichters selbst in einem verklärten Leibe darzustellen. Man glaubt an seine Auffassung, weil sie in der That dem geistigen Charakter des Dichters völlig entspricht, und doch ist sie weit mehr eine plastische Apotheose, als eine Portraitbüste des Dichters.

Diejenigen, welche sich Schiller einmal nicht anders denken wollen, als wie ihn Dannecker darstellte, werden verstimmt sein, wenn wir dieser Darstellung die Schilderung entgegenhalten, die Schiller's Jugendfreund, der nachmalige General Scharffenstein von ihm entwirft. Es ist eben ein ganz realistisches Portrait, ohne

Schonung und Beschönigung gezeichnet — aber einerlei: so und nicht anders müssen wir Schiller im Schulsaale der Karlsakademie uns Göthe'n gegenüberdenken.

Schiller war hochaufgeschossen, langen Halses und breiter Stirn, die Nase unter einem scharfen Winkel vorspringend, die Wangen blaß, ziemlich eingefallen und mit Sommerflecken besäet, die Augenlieder meistens inflammirt, das buschige Haupthaar dunkelroth. Denke man sich nun diese Figur in die geschmacklose Institutsuniform gesteckt, die Schiller als Regimentsfeldscherer bald mit einer noch abscheulicheren vertauschen sollte — den gepuderten Kopf voll Papilloten und mit dem vorschriftsmäßigen falschen Zopf versehen — dazu noch den fatalen Eindruck dieses Anzuges, der bei Schiller nie reinlich war, durch gänzlichen Mangel an Tournure gesteigert — so wird man einsehen, daß dafür gesorgt war, durch diesen mit der Idee von Schiller so sehr contrastirenden Apparat den göttlichen, von der Stirne leuchtenden Gedanken rein unkenntlich zu machen. In dieser Ausstattung trat der geniale Jüngling, in dessen Seele damals schon so bedeutende Productionen gährten, den Gästen von Weimar auch seinerseits im tiefsten Incognito gegenüber. Allerdings hatte sein Kopf, der, wie sich Scharffenstein ausdrückt, eher geisterartig als männlich war, viel Bedeutendes, Energisches auch in der Ruhe, und war ganz affectvolle Sprache, wenn Schiller declamirte — was freilich wieder sehr unglücklich, mit einer unangenehmen, kreischenden Stimme geschah; aber mit diesem erhöhten,

geistigen Ausdruck erschien er nur seinen Freunden gegenüber — im Prüfungssaal wurden seine Züge wieder reglementsmäßig und steif — und daß man nicht wie ein Marquis Posa aussehen kann, wenn man den Rockschoß seines durchlauchtigsten Herrn küssen muß, versteht sich wohl von selbst.

Und doch — trotz dieses schneidenden Gegensatzes — wer war damals innerlich freier: dort der Carlsschüler, der mit seinen Preisen bescheidentlich sich entfernte, hier der Herr Kammerpräsident, der unbefangen mit den beiden Fürsten sich unterhielt? Wir müssen sagen daß es Erstere war. Je weniger der Hof von Weimar die individuelle Freiheit des Dichters beeinträchtigte, desto eher verlor er darüber den großen Horizont der freien Weltanschauung, die allgemeine Idee der Freiheit aus den Augen. Gerade das Eingehen des Herzogs auf das losgebundene Geniewesen war für Göthe bedenklich. In dem Grade, in welchem sich Karl August die geniale Willkür Göthe's nachahmend anzueignen suchte, lebte sich Göthe umgekehrt in das kleinstaatliche Hofwesen Weimar's behaglich hinein. Der seltsame Austausch in dieser wechselseitigen Assimilirung war dem Einen kein sonderlicher Gewinn, dem Anderen ein entschiedener Schaden. Der Herzog blieb nach wie vor doch ein größerer Liebhaber von Hunden und Jagd, als von Poesie, — und Göthe seinerseits war allmählig in Weimar aufgegangen, und hatte um den Preis, das erste Wort in einem kleinen Herzogthum zu führen, die Nation so ziem-

lich im Rücken gelassen. Die „lustigen Tage von Weimar" waren der letzte Polterabend seiner Dichterfreiheit — da schied er von der Fülle seiner Jugend. Bald setzte sich die ernste Amtsmiene des Kammerpräsidenten in seinen früher so offenen, lebendig bewegten Zügen fest, und gegen die kleinen höfischen Rücksichten traten die großen Dichterpflichten in der Hintergrund. In den endlosen Gelegenheitsdichtereien, in welchen er die fürstlichen Personen Weimars Jahr aus, Jahr ein feierte, und zu welchen ihn Niemand zwang, zeigte er sich trotz der familiäreren Form dieser Huldigungen doch unfreier, als Schiller in den submissesten Wendungen seiner Lobreden auf den Herzog, die denn doch nur zu den Pensum's der Carlsschule gehörten.

Was man im Leben schmerzlich vermißt, das hält man um so intensiver im Gedanken, in der geistigen Anschauung fest. Göthe genoß die Freiheit in ungehinderter Fülle, wie man die Luft und das Licht genießt und dachte ihrer nicht weiter. Schiller, dessen Jugend von Zwang und Beschränkung jeder Art eingeengt war, erfaßte die Freiheit als Idee mit sehnsuchtsvollem Drange, und diese wurde von Anbeginn das bewegende Pathos seiner Dichtung.

Die Poesie der Idee und des Freiheitsdrangs gleicht einem entzündlichen Gase, sowol an unendlicher expansiver Kraft wie an Explosionsfähigkeit, bis sie sich endlich zu einem ruhigen, hellen Leuchten verklärt. Dieser Proceß einer fortgesetzten Läuterung bezeichnet vor Allem

die Schiller'sche Dichtung — von den grellen Fackellichtern, welche in den Räubern durch das Dunkel der böhmischen Wälder glühen, bis zu dem reinen, hellen Morgenglanz der Freiheit, der im „Wilhelm Tell" über dem ewigen Schnee der Firmen aufgeht.

Seine frühesten poetischen Regungen athmen zum Theil schon den Feuergeist der Opposition — obgleich es zunächst nur eine harmlose Schulopposition war. „Kraftäußerung", so berichtet Scharffenstein von ihm, „begeisterte ihn vorzüglich, und ich erinnere mich, daß er ein gewisses, damals Aufsehen erregendes Benehmen von mir gegen unseren Intendanten, das wirklich etwas Festes hatte, und ich jetzt noch nicht als Petulanz ansehe, in einer Ode besang, die er für sein Bestes hielt." Frühzeitig empörte er sich gegen den albernen, obgleich im Sinne der Inspectoren ehrwürdigen Schlendrian der Schule, fest entschlossen, sich in keine Fesseln dauernd zu schmiegen, so lange er seinen Geist frei erheben könne. Bald wurde er dessen schmerzlich gewahr, daß er eine ganz andere Welt in seinem Herzen trage, als die wirkliche Welt ist. Aus dieser feindlichen Reibung mit der Wirklichkeit entzündete sich die Gluth seiner Poesie, die anfangs mit trübem Dampfe emporflackerte, später aber in einer reineren Luft sich selbst auch reinigte. Ihrem Grundcharakter blieb sie jedoch treu: sie war affectvoll pathetisch, im rednerischen Aufschwung sich steigernd, immer der Flamme gleich nach aufwärts strebend. — In der heißen Atmosphäre der Leidenschaft, der enthusiastischen Glut wurden die poetischen Gedanken Schiller's

geboren, während die Göthe'sche Dichtung sich träumerisch auf dem weichen Elemente der Stimmung wiegte.

Wenn man den ganzen Lebensgang Schillers überschaut, so begreift man, daß kein anderer Dichter so wie er darauf hingewiesen war, das Ideal in seinem vollen Gegensatz zur Wirklichkeit zu erfassen, die höhere Welt allein in der freien Sphäre des Geistes zu suchen. Als er die unwürdigen Schranken seiner Jugend durch kühne Flucht durchbrochen hatte, da drang die „Angst des Irdischen" bald in anderen Gestalten auf ihn ein — materielle Sorge, zehrende Krankheit, in der sich seine angestrengten Nachtarbeiten an seinem schwächlichen Organismus rächten, entzogen ihn dem unmittelbaren, ruhigen Genusse des Daseins. Aber er hatte die Energie, diese „Angst des Irdischen" von sich abzuwerfen; aus der Sinne Schranken flüchtete er in die Freiheit der Gedanken — dort „in den heitern Regionen, wo die reinen Formen wohnen", rauschte ihm des Jammers trüber Sturm nicht mehr.

„Hier darf Schmerz die Seele nicht durchschneiden,
"Keine Thräne fließt hier mehr dem Leiden,
Nur des Geistes tapf'rer Gegenwehr!"

Tief erniedrigt, gleich Alcides trat er in des Lebens schwere Bahn, das Gewicht der Erdenlasten legt' ihm das Schicksal auf die will'gen Schultern, bis sein Lauf geendigt war —

bis der Gott, des Irdischen entkleidet
Flammend sich vom Menschen scheidet,

Und des Aethers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen, ungewohnten Schwebens
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt.

Gleich einer verdunkelnden Nebelhülle ist es hinabgesunken — und in reiner Glorie steht nun — einer olympischen Erscheinung gleich, das Bild des Dichters da, des Helden und Ueberwinders durch die Macht des Gedankens. — —

Dieses vorausgesetzt, können wir noch tiefer und schärfer auf die Grundunterschiede der Göthe'schen und Schiller'schen Poesie eingehen. Zwei ganz verschiedene Sphären thun sich hier vor uns auf: dort die Welt der Anschauung und der ästhetischen Reproduction des Lebens, hier die Welt des Willens, des Pathos, der sittlichen Kraft. Jene hängt mit der Natur zusammen und ihren ewigen Gesetzen, diese mit der Geschichte und ihren ringenden, vorwärtsstrebenden Gewalten. Die Poesie der Anschauung hat die Tendenz, sich immer weiter auszubreiten, aber sie zersplittert sich dabei auch mehr und mehr und verliert sich zuletzt in behaglichen Quietismus; die Poesie des Willens dagegen gewinnt immer mehr an innerer Spannung, an Concentration und Tiefe, und verfolgt ihre Ziele mit wachsender Stetigkeit und Kraft. Die Stärke der dichterischen Anlage Göthe's ist ihre unendliche Anregbarkeit und Receptivität, ihre Schwäche die geringe Widerstandsfähigkeit nach Außen hin, Nachgiebigkeit gegen Verstimmungen und störende Einflüssen. Schillers Receptivität war schon bei seiner

Kränklichkeit, seinem Stubenleben, seinem geringeren Natursinn keine allzu große, dagegen verhielt er sich im Leben wie in der Dichtung durchaus activ, und beharrlich ringend unterwarf sich bei ihm der Gedanke auch dem widerstrebenden Stoff. Seinem Geiste fehlt die breite Basis, die quellende und reiche Naturfülle der Göthe'schen Poesie — während Göthe wieder nicht wie Schiller, seine Dichtungen in die Region des Idealen emporgipfeln konnte, ohne ihnen eben soviel an Lebenswärme und unmittelbarer Innigkeit zu entziehen. Göthe ist überall unvergleichlich groß, wo es auf das Colorit und die Stimmung ankommt, wo die verborgeneren Naturgeheimnisse des Seelenlebens anklingen sollen; da kann Schiller bei Weitem nicht mit ihm concurriren: dagegen erreicht dieser wieder seine unwiderstehlichen, einzig großen Wirkungen im pathetischen Ausdruck der Gesinnung, wo Göthe seinerseits wieder zurückbleibt, weil ihm dazu die vollen Töne der warmen Ueberzeugung, des bewältigenden Enthusiasmus fehlen. Wie ein höheres Wesen umfaßt Schiller den Menschen in seinen größten Momenten; er weiß die geheimen mächtigen Hebel zu regieren, um die Herzen zu erschüttern, die Gemüther im Sturm zu erobern — während Göthe den ganzen Menschen nach allen Bedingungen seiner Existenz, wie Keiner zu erfassen weiß, und wie der Gärtner seine Pflanzen, die Gestalten seiner Dichtung aus ihrem natürlichen Boden heraus pflegt und entwickelt.

So viel zur allgemeinen Vergleichung; es sei

mir erlaubt, nur noch einige einzelne vervollständigende Züge zu dieser flüchtigen Parallele hinzuzufügen.

Zuerst über die Methode ihres Schaffens und Arbeitens. Die Production Göthe's ist im höchsten Sinn unmittelbar, durch den wechselnden Zug der Stimmung bedingt. Sein Leben liefert ihm die meisten Stoffe seiner Dichtung — der reiche frische Strom seines Lebens führt schon den Goldsand der Poesie mit sich. Aber sein Bestreben geht zugleich darauf, das Erlebte durch die poetische Darstellung sich ferner zu rücken, die verschiedenen Phasen seiner Entwicklung in dieser Weise zu objectiviren und gleichsam von sich abzulösen.

Anders bei Schiller. Sein Schaffen ist durchaus absichtlich und planmäßig, wie unter Anderem die ausführlichen Scenarien der unvollendeten Stücke seines Nachlasses zeigen. Er sucht und spürt von Anbeginn nach geeigneten Stoffen, nach fruchtbaren Süjets; aber hat er dann selbst dem fremdesten Gegenstand eine einzige, ihm sympathische Seite abgewonnen, dann drückt er ihn mit fast fieberhafter Glut an seine Dichterbrust, und überträgt in ihn den erregten Puls seines eigenen Herzens. Da er in seiner Jugend, eingeklemmt in den Stundenplan der Karlsschule, keinen Einblick in's wirkliche Leben gewann, so wird ihm die Lectüre das Surrogat unmittelbarer Eindrücke. Bücher werden an der Stelle von Erfahrungen für den Jüngling epochemachend, namentlich solche, die ihn aus der Wirklichkeit mit einem jähen Ruck in eine höhere, wenigstens in eine andere Welt reißen. Es ist bezeichnend, daß sein

erster Held, Carl v. Moor „in ein Buch vertieft" auf die Bühne tritt, das Jahrhundert verachtend, wenn er in seinem Plutarch lies't von großen Männern. Es begreift sich von selbst, daß Schiller's Production unter diesen Umständen kein freies Spiel der Seelenkräfte, sondern eine strenge, ja oft eine forcirte Arbeit war. „Man wähne ja nicht," sagt sein Jugendfreund Scharffenstein, „daß Schiller's Jugenddichtungen leichte Ergießungen einer immer reichen, immer strömenden Einbildungskraft . . . gewesen wären. Erst nach langem Einsammeln und Aufschichten erhaltener Eindrücke, erworbener Vorstellungen, angestellter Beobachtungen — erst nach vielen angestellten Bilderjagden, nach den mannigfaltigsten Befruchtungen seiner Phantasie . . . hob er sich so weit, daß scharfsichtige Prüfer den bedeutenden künftigen Dichter in ihm ahnten." Je mehr aber anfangs der ungestüme, absichtlich emporgestachelte Dichtungsdrang bei ihm die natürliche poetische Stimmung überwog, desto entschiedener wurden später seine Dichtungen die freien Thaten seines Geistes, der bewußtvolle Ausdruck seiner höchsten Gesinnungen.

Eigenthümlich ist bei Göthe dies, daß er seine bedeutenderen Arbeiten ohne Ende vertagt, die Vollendung aufschiebt, und in späteren Tagen in buchstäblichem Sinne nur die Reste einer reicheren Vergangenheit aufarbeitet. Der Wilhelm Meister zieht sich durch Jahre hin, der Abschluß Egmont's verschleppt sich sehr lange, Iphigenia und Tasso werden wiederholt vorgenommen, Faust spinnt sich zu einer Lebensaufgabe aus. Bei

Schiller dagegen fällt die meist rasche Conception, die beschleunigte Ausführung seiner Werke auf, sobald nicht eben ganz besondere Umstände, wie bei „Don Carlos" und „Wallenstein", verzögernd dazwischen treten. Frühere Werke corrigirt und kürzt er, indeß Göthe die seinen durch nachträgliche Einschiebungen erweitert; was fertig ist, liegt abgeschlossen hinter ihm und er übt daran die schärfste Selbstkritik, um neuen Aufgaben freudigen und begeisterten Muthes rasch entgegenzuschreiten. Göthe wird nie damit fertig, die Meßschnur um die Fundamente seines Wesens zu ziehen, während Schiller auf schmalerer Grundlage kühn und doch sicher in die Spitze hinaufbaut.

Wie uns aus den Jugendproducten Schiller's eine gewisse gesperrte Stubenluft entgegenweht, so macht sich auch noch in seinen späteren Dichtungen ein auffallender Mangel an Naturstimmungen bemerkbar. Er schildert den Abend — aber nach einem Gemälde! Die Sonne, die während eines Monologs Fiesco's über Genua aufgeht, ist nur eine Theatersonne — die Naturschilderung im Anfang der herrlichen, durch ihren Gedankengehalt so bedeutenden Elegie „der Spaziergang" ist matthissonisch, in's Einzelne malend, aber ohne den Duft und Thau des echten Naturgefühls. Am tiefsten empfunden ist noch in dieser Richtung die schöne Scene in den Räubern, wo Carl Moor sich in den Anblick der untergehenden Sonne versenkt. In Wilhelm Tell ist wohl die Scenerie der Alpen vortrefflich mit der Idee des Ganzen zusammengedacht, und die Richtigkeit

der Farbe um so bewunderungswürdiger, da sie Schiller doch nicht aus eigener Anschauung, sondern nur aus Göthe's Reiseeindrücken schöpfte. Aber am Ende handelte es sich hier nur um eine classische Styllandschaft der Schweiz in ganz allgemeinen Contouren, um dem symbolischen Hintergrund eines großen historischen Bildes — und dafür genügte das Material völlig, welches die schnell fassende Imagination Schiller's an den Schilderungen eines so scharfen Naturbeobachters, wie Göthe, fand. Zuletzt war doch das Landschaftliche bei Schiller nur Mittel zum Zweck, eine poetische Decorationsmalerei im höheren Sinn, und die Naturschilderung fand immer ihren Schwerpunct in irgend einer ideellen Absicht, in der Verstärkung eines dramatischen Effectes. Wie anders bei Göthe! Da ist die Scenerie keine bloße Decoration, sondern wirkt geheimnißvoll und mitstimmend in den menschlichen Vorgang. Man denke nur an die schöne Landschaftspoesie im Werther — an die so hochpoetische Benützung der Gewitterstimmung auf dem ländlichen Ball daselbst und ebenso auf dem Heimgang Hermann's mit Dorothea — an die wundersame und sinnvolle Wirkung, welche die doppelte Beleuchtung derselben Gegend durch Sonnenschein und Mondlicht in dem letztgenannten Gedichte macht — an die Scenen auf dem See in den „Wahlverwandtschaften", über dem das matte Licht der aufgehenden Sterne schimmert — an die Spaziergangsscene im „Faust" mit ihrem glühenden Abendsonnenglanz und die Walpurgisnacht mit ihren phantastischen,

traumhaften Schauern. Wie ist hier überall die Natur im höchsten poetischen Sinne aufgefaßt! Freilich ist auch der Mensch, der von ihren geheimen Mächten so süß und schaurig umfangen wird, wie hier, nicht ein handelndes, nach Außen wirkendes, sondern ein empfindendes, betrachtendes, mehr nur nach Innen bewegtes Wesen. Dieses durstige, sehnsüchtige In-sich-Aufnehmen der herandrängenden Lebensfülle, diese weitausgreifende Empfänglichkeit, die die Welt in's Herz zurückschlingt und in die tiefe Brust der Natur wie in den Busen eines Freundes blickt — dies Mitleben im Ganzen des Seins stellt wohl den Menschen auf den Gipfel der Natur, es macht sein Denken und Empfinden zu der schönsten und lieblichsten Blüthe, in der sich all' ihre feinsten Kräfte vereinigen und sammeln — aber es führt ihn nicht an die offene Pforte des Geisterreiches, nicht an jene Schwelle der selbstbewußten Freiheit, von der er sich als der Schöpfer seiner eigenen Welt, der freien Welt der Sittlichkeit, kühn emporhebt! An diesem Puncte, wie an keinem so scharf, scheidet sich auf das deutlichste die Begabung Göthe's und Schiller's. —

Unser Dichter war kein Lyriker im eigentlichen Sinne des Wortes. Dazu gehört eben jenes unbewußte Ein- und Mitklingen der Innen- und Außenwelt, das ihm, wie das tiefere Naturgefühl, versagt war. An die Stelle der leise durchzitternden lyrischen Melodie tritt bei ihm die handgreifliche Declamation mit ihren sinnlich-derberen Reimeffecten; er geht bei dem kleinsten Gedicht, ebenso wie bei seinen größten

Compositionen durchaus mit Plan und Absicht zu Werke.

Gerade aber das absichtliche, methodisch vorgehende Schaffen, welches der Schiller'schen Lyrik den Reiz von unmittelbaren, poetischen Naturproducten benahm, wies ihn entschieden auf die dramatische Composition hin — wäre es auch nicht seine durchaus auf das Pathetische angelegte Natur gewesen, die ihm die Tragödie ohnehin zum höchsten dichterischen Lebensberufe machen mußte. Hier war der Weg der geeignetste, den Schiller überall einschlug: nicht von einzelnen Anregungen, von theilweise scizzirten, theilweise ausgeführten Scenen allmälig in die Mitte des Stoffes vorzurücken, sondern denselben aus seiner Idee herauszugliedern, und alles Einzelne in Beziehung auf das Ganze mit fester Hand zu disponiren. So schärfte sich immer mehr sein Blick für das dramatisch Zweckmäßige, für die nothwendige Concentration des Sujets, für die Zusammenziehung desselben auf das Wesentliche und Bedeutungsvolle, um überall auf die entscheidenden, durchgreifenden Wirkungen mit vollem Nachdruck hinarbeiten zu können. Selbst in seinen Gedichten, schon in manchen der ersten Periode zeigt sich eine starke dramatische Ader. „Die Kindesmörderin", die „Schlacht" sind ergreifend ausgemalte Katastrophen. Die Balladen Schiller's sind fast durchaus im dramatischen Sinne componirt, und alle Mittel der Wirkung und Steigerung im kleinen Maßstabe hier mit eben solcher Einsicht abgewogen, wie in den Meisterdramen Schiller's. Den Stoff von

dem Drachenkampf Dieudonné de Gozon's, den Schiller aus Vertot's Geschichte des Johanniterordens entnahm, hat er zu einer einzigen, großen Scene voll Spannung und Pathos angeordnet, die sich vom Anfang bis zu Ende im Capitelsaal vor dem Großmeister abspielt; ebenso hat er die historische Anekdote von Polykrates und Amasis, die Herodot erzählt, förmlich dramatisirt. Die Kraniche des Ibykus sind eine kleine Tragödie, in der die geistvolle Einführung des Eumenidenchors mit trefflich gesteigerter Spannung auf das Hereinbrechen der strafenden Macht vorbereitet. Selbst der „Handschuh", obgleich nur eine flüchtigere Crayonzeichnung, läßt die feste Hand des dramatischen Meisters erkennen, der „Glocke" gar nicht zu gedenken, die sich von selbst zu einer Reihe lebender Bilder gliedert. In allen diesen Dichtungen begegnet uns wohl immer nur eine künstliche Beleuchtung, gleichsam ein berechnetes Lampenlicht des Effects statt des breiten, sonnigen Lichtstroms der Göthe'schen Poesie — aber wie trefflich ist doch Alles auf eine pathetisch bedeutende Wirkung pointirt, welches dramatische Compositionstalent zeigt sich selbst in so engem Raum! Auch die tragische Idee als solche finden wir ihrem geistigen Gehalte nach in der Schiller'schen Lyrik vertreten; ich brauche nur an den großartigen Monolog der Kassandra und insbesondere an das echt antik empfundene „Siegesfest" zu erinnern, welches im Stoffe mit den Troerinnen von Euripides zusammentreffend, mit wunderbarer Wirkung den Schleier der tragischen Trauer über Sieger und Besiegte gleichmäßig zu verbreiten weiß.

Bei Göthe stellt sich das Verhältniß ganz anders. Während Schiller überall — auch in der Lyrik — von dem dramatischen Standpuncte ausgeht, so sind wieder gerade in den lyrischen Gedichten Göthe's alle die Grundtöne angeschlagen, welche in seinen übrigen umfangreicheren Dichtungen so voll nachklingen; seine Lyrik ist die Seele seiner ganzen Poesie — ihr zarter Lichtschimmer spiegelt sich in seinen größeren Formen, wie Mond und Sterne in der Wasserfläche des Sees. Alle die zarten, hingehauchten Farben und weichen Töne, all' das magische Zusammenklingen von Natur- und Gemüthsleben, das den Balladen und Liedern Göthe's einen so unvergleichlichen Zauber gibt, finden wir auch in seinen epischen und dramatischen Dichtungen wieder.

Außerdem behalten auch die umfassenderen Productionen jenen Schein der Absichtslosigkeit, jenen mehr durch Stimmungen als durch Ideen bedingten Charakter, der seine Lyrik vor Allem auszeichnet. Darin besteht der unaussprechliche Reiz, aber zum Theil auch der Mangel der Göthe'schen Muse. Wenn es bei Schiller überall der Geist ist, der sich den Körper seiner Dichtungen baut, wenn stets eine planvolle Absicht bei ihm die Gliederung des Werkes nach allen seinen Theilen hin bestimmt, so gehen die größeren Werke Göthe's aus einer unbestimmten Summe von Erfahrungen und Eindrücken, und aus einer daraus resultirenden poetischen Grundstimmung hervor, nie aber aus einer absichtlich erfaßten, stetig festgehaltenen Idee. Eigentlich

componirt sind nur die weniger umfangreichen Dichtungen, in denen nicht viel Stoff zu verarbeiten war; z. B. „Iphigenia,“ „Hermann und Dorothea,“ allenfalls auch die „Wahlverwandtschaften.“ In „Götz“, „Wilhelm Meister“, „Faust“, lockert sich die organische Einheit bald da, bald dort, und droht sich manchmal völlig zu lösen; und wer einmal darauf besteht, bedeutende Dichterwerke immer aus einer Idee heraus zu construiren, der verliert da nicht selten Leuchte und Pfad. Dies mochte den geistreichen Engländer Coleridge zu dem Ausspruche bestimmen, der „Faust“ sei kein Ganzes, und seine Scenen nichts, als Bilder einer Zauberlaterne — und Göthe äußerte sich selbst gegen Eckermann, „sein „Wilhelm Meister“ gehöre zu den incalculabelsten Productionen, wozu ihm fast selbst der Schlüssel fehle.“ Er fügt aber gleich hinzu: „Ich sollte meinen, ein reiches, mannigfaltiges Leben, das unseren Augen vorübergeht, wäre auch an sich etwas ohne ausgesprochene Tendenz, die doch blos für den Begriff ist.“ Es ist dies der bezeichnendste Gegensatz zu Schiller, daß das Schaffen Göthe's ohne Calcul ist, und er darum auch jede genauere Rechenschaft über seine Werke ablehnt, während Schiller, wie wir aus den Briefen über den „Carlos“ ersehen können, mit der nachträglichen Ausdeutung der seinigen gleich bei der Hand ist. Göthe ließ sich eben gehen; er nahm sich auch allenthalben in seinen größeren Schöpfungen die volle lyrische Freiheit heraus, von einer Situation, von einer Stimmung zur anderen ohne strenge Folge

überzugehen, erlaubte sich wohl auch den kühneren lyrischen Sprung. Wie er das Leben in der Dichtung erfaßte, durfte er es wohl auch thun; stellte er doch mehr den receptiven Menschen dar, der die Welt auf sich einwirken läßt, in dessen Gemüth sich die Mächte des Daseins ruhig widerspiegeln, während Schiller den sich selbst bestimmenden, productiven Charakter zeichnete, der durch die Macht der Idee nach Außen zu wirken strebt. Nicht selten löst sich denn auch die Seelenmalerei der Göthe'schen Gestalten in reine Lyrik auf, und dies um so häufiger, je zarter das Gewebe ihrer Natur angelegt ist; so hat Wilhelm Meister seine Mignon- und Harfenlieder, Egmont hat seine Klärchenlieder, den Wahlverwandtschaften sind die Tagebuchblätter Ottiliens beigegeben und der Faust ist selbst eine ganze Welt der volltönigsten, reichsten Lyrik.

Ich habe damit schon angedeutet, nach welchen Richtungen die Auffassung der Charaktere bei Göthe und Schiller auseinander geht. Noch bestimmter wird dieser Gegensatz heraustreten, wenn wir das Verhältniß beider Dichter zum ethischen Standpunkt ins Auge fassen.

Da kann man in Allgemeinem den Ausspruch thun: Göthe faßt auch die Erscheinungen der sittlichen Welt stets nur ästhetisch auf — während Schiller oft auf Kosten der ästhetischen Forderung immer direct auf das Ethische abzielt.

Wenn wir alle Dichtungen Göthe's durchgehen, so werden wir finden, daß er sich niemals in die finster-

sten Schatten der menschlichen Natur vertieft, nie z. B. energische Bösewichter, entschlossene Schurken gezeichnet hat; überhaupt hat er sich der Schilderung solcher Charaktere enthalten, denen gegenüber er den ganzen Ernst der sittlichen Kritik hätte einsetzen müssen: aber desto größer ist bei ihm der Kreis von haltungslosen, zwischen Schlechtigkeit und gemüthlichen Regungen schwankenden Charakteren, denen er nur die Ironie des Verstandes, nicht aber das Correctiv des sittlichen Urtheiles gegenüberstellt. Auch seine Weißlingens, seine Clavigo's schildert er ohne eigentliche Mißbilligung als Menschen, die einmal so sind, als unglücklich angelegte Naturen, die ihr Schicksal in sich tragen, als ob es gar keine moralische Zurechnung gebe. Unedel wird Göthe niemals, was Schillern eher ein- oder das anderemal passirt — aber er pointirt seine Darstellung auch nicht ausdrücklich auf ethische Principien. Der Unterschied von Gut und Böse ist bei ihm in gewissem Sinne verwischt; jeder Existenz, die er schildert, räumt er auch eine gewisse Berechtigung ein, ohne sie gerade unter das Zollmaß einer sittlichen Kategorie zu stellen. Die Uebereinstimmung mit sich selbst, mit der eigenen Natur, das ist die Tugend im Göthe'schen Sinne, nicht die Unterordnung unter ein höheres, abstractes Sittengesetz. Darum verkörpert er die Sittlichkeit, die er selbst wieder als etwas Aesthetisches faßt, in edlen Frauengestalten: in der Iphigenia, in der Prinzessin aus Tasso, in der Natalie, in Wilhelm Meister, in der Dorothea. Denn es ist die Tugend der Frauen, mehr nach sittlichen Gefühlen, als nach allgemeinen

Principien zu handeln, und eine jede Natur, die sich durch ihr Gefühl mit Sicherheit bestimmen läßt, macht zugleich einen ästhetischen Eindruck. Dieses weibliche Ideal der schönen Sittlichkeit spricht die Prinzessin in Tasso in den bekannten Versen aus:

> Willst du genau erfahren, was sich ziemt,
> So frage nur bei edlen Frauen an,
> Denn ihnen ist am meisten d'ran gelegen,
> Daß Alles wohl sich zieme, was geschieht.
> Die Sittlichkeit umgiebt mit einer Mauer
> Das zarte, leicht verletzliche Geschlecht.
> Wo Sittlichkeit regiert, regieren sie,
> Und wo die Frechheit herrscht, da sind sie nichts.
> Und willst du die Geschlechter beide fragen:
> Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte.

„Das ewig Weibliche zieht uns hinan!“ Dies ist das letzte Wort der Göthe'schen Ethik!

Das männlich Strebende, die sittliche Kraft hält uns oben — dies könnte der Wahlspruch der Schiller'schen Dichtung sein. Bei Schiller ist die sittliche Parteinahme das Maßgebende und Entscheidende. In seinen Jugenddramen ist das moralische Pathos leidenschaftlich und excentrisch, Sympathie und Haß sind gleichermaßen überspannt; später wird es gehaltener und besonnener, aber es geht mit gleicher Entschiedenheit durch alle seine Dichtungen. Der Charakter der Schiller'schen Poesie und Philosophie ist ein hoch sittlicher, aber dabei war er nichts weniger, als ein nüchterner Moralist. Schiller brachte Schwung und Poesie in die Idee der Sittlichkeit, nicht umgekehrt trockene Moral in die Poesie. Freilich unterscheidet

er sich auch darin wesentlich von Göthe. Während dieser alle Gemüthsbewegungen und Entschlüsse aus der psychischen Eigenthümlichkeit der Individualitäten ohne eigentliche moralische Kritik entwickelt — während er selbst unsittliche Verhältnisse — wie in den Wahlverwandtschaften — mit natürlichen Processen vergleichend zusammenstellt: so unterordnet Schiller alle seine Charaktere dem strengen Gesetz der moralischen Imputabilität. In der Tragödie „Wallenstein", wo er den Ehrgeiz in seiner verwegensten Form in den Mittelpunct der Handlung stellt, fühlt er sich gedrungen, dem Helden gegenüber den Standpunct des Gewissens und der Pflicht geradezu in der Gestalt des Max Piccolomini zu personificiren, damit das Publicum ja im sittlichen Sinne dem Helden gegenüber orientirt sei. Ueberall ist der „kategorische Imperativ" der kräftig angeschlagene Grundton der Schiller'schen Stücke.

Aus Allem, was bis jetzt vorausgeschickt wurde, folgt beinahe von selbst, daß sich unsere beiden Dichter auch zu den weitreichenden Fragen der politischen Freiheit und des objectiven Rechtes in ein wesentlich verschiedenes Verhältniß stellen mußten: in ein verschiedenes sage ich, nicht in ein entgegengesetztes — denn so große Geister athmen doch immer in der Luft der Freiheit, und schaffen ihr auch ringsumher im Leben der Nation Raum und Licht. „Schiller", so sagt Göthe von seinem Freunde, „predigte immer das Evangelium der Freiheit, — ich, „fügt er hinzu, „wollte die Rechte der Natur nicht verkürzt wissen." Dies bezeichnet auch

auch hier den wesentlichen Unterschied. Für Göthe's **kosmisches** Gefühl, wenn ich so sagen darf, für seine weite, vom Horizonte der Naturforschung umschlossene Anschauung waren die politischen Lebensacte der Völker eben auch nur Phänomene, wie andere mehr, denen er keine so entscheidende Wichtigkeit beimaß, und die ihn vielmehr durch ihren minder ruhigen Verlauf empfindlich stören und aus dem Gleichgewicht bringen konnten. Dabei war er aber nicht gleichgiltig gegen die großen Ideen: Freiheit, Volk, Vaterland; er empfand einen bittern Schmerz bei dem Gedanken an das deutsche Volk, das, wie er sich drastisch ausdrückt, „so achtbar im Einzelnen und so miserabel im Ganzen ist;" die Vergleichung der politischen Ohnmacht des deutschen Volkes anderen Nationen gegenüber erregte ihm ein peinliches Gefühl, über das er sich auf den Schwingen der Wissenschaft und Kunst hinauszuheben versuchte, obgleich er dabei in vollem Maße empfand, wie dieser Trost nicht das stolze Bewußtsein ersetzen könne, einem großen, starken, geachteten und gefürchteten Volke anzugehören. Darf man es ihm aber so sehr verargen, daß gerade er, der so ernstlich bemüht gewesen, die inneren Kräfte seines Wesens in einen harmonischen Einklang zu stimmen, diesen nicht wieder durch eine gemachte politische Aufregung aufzulösen sich beeilte, daß er im Drange der aufgeregten Zeit nicht den Standpunkt des Beobachters verließ, und am sicheren Hafendamm, nicht auf dem Verdecke des im Sturme treibenden Schiffes seinen Posten nahm? Ich dächte kaum. Wenn er in den

verworrenen Tagen der französischen Revolution seinen Unmuth offen aussprach, weil sie die ruhige Bildung zurückdrängte, wie es ehemals das Lutherthum gethan — so war dieser Ausbruch der Verstimmung wenigstens ehrlich und aufrichtig; wenn er bei der Erhebung des deutschen Volkes in den Befreiungskriegen die ernstliche Frage stellte: was dadurch errungen oder gewonnen worden sei und darauf selbst die treffende Antwort gab: „nicht etwa die Freiheit — auch nicht die Befreiung vom Joche der Fremden — nur die trügerische Befreiung von einem fremden Joche" — so war eine solche Auffassung eine durchaus überlegene, und rechtfertigt seine politische Indifferenz, die in diesem Falle Weisheit war, in vollstem Maße. — Doch läßt sich auch nicht verkennen, daß bei Göthe das politische Interesse stets ein untergeordnetes gewesen; er fühlte auch von vornan kein Bedürfniß, die Fragen der Freiheit zum directen Gegenstande seiner Dichtung zu machen. Jene Freiheit, der im „Götz" das Wort geredet wird, ist die individuelle Selbständigkeit im Sinne des Mittelalters, die Ritterfreiheit des Faustrechtes, nicht das Ideal einer neuen Zeit. Auch später betrachtete Göthe Alles, was den Staat, das Volkswohl, die Freiheit angeht, mehr von oben herab, wie etwa ein liberaler Fürst, ein Staatsmann oder Aristokrat von freisinnigen Ansichten, dem diese Interessen nicht unmittelbar an den Leib rücken, der aber gerne Jedem ein bescheidenes und anständige Maß von freier Bewegung gönnt. Wie wenig Anstoß übrigens er selbst an einer bequemen Unterordnung unter

einen Herrn und vielvermögenden Gönner findet, das zeigt deutlich sein ganzes Weimar'er Verhältniß und die poetische Abspiegelung desselben in Torquato Tasso; wie sehr sich ferner sein Freiheitsdrang im Allgemeinen resignirt hat, spricht sich klar und bestimmt in jenen Worten aus, die er Tasso einmal in den Mund legt:

> Er ist mein Fürst! — doch glaube nicht, daß mir
> Der Freiheit wilder Trieb den Busen blähe.
> Der Mensch ist nicht geboren, frei zu sein,
> Und für den Edlen ist kein schöner' Glück,
> Als einem Fürsten, den er ehrt, zu dienen.
> Und so ist er mein Herr, und ich empfinde
> Den ganzen Umfang dieses großen Worts.

Durch das Trauerspiel „Egmont" weht allerdings eine freisinnige Luft. Aber die Auffassung Egmonts von der niederländischen Freiheit ist eine völlig cavaliermäßige, welche die Dinge wohl sehr liberal, jedoch immer von oben herab ansieht. In dem großen Staatsgespräch mit Alba geht er nicht etwa wie Marquis Posa, von allgemeinen Principien und menschheitlichen Ideen, sondern von einer ganz positiven Erörterung der bestehenden Verhältnisse, von dem historischen Boden und dem Nationalcharakter der Niederländer aus. Wohlsein und Sicherheit eines Jeden! Dies ist zuletzt auch seine Losung. Er kennt sein Volk sehr gut, das sich wohl drükken, aber nicht unterdrücken läßt — er liebt diesen trotzig-freien Unabhängigkeitssinn, weil er selbst dem Handwerker im Schurzfell einen Anflug aristokratischen Selbstgefühls giebt. Egmont ist der am meisten specifische Ausdruck des Göthe'schen Liberalismus. Eine edle of-

fene, wohlmeinende Gesinnung spricht sich darin allenthalben aus, nichts weniger aber als eine wirkliche politische Leidenschaft, die dem Dichter selbst durchaus fern lag.

Politische Leidenschaft im eigentlichen Sinne dürfen wir nun bei Schiller eben auch nicht suchen, wohl aber jene gläubige Freiheitsbegeisterung, die von der Vorstellung der idealen Würde der Menschheit ausgehend, dieses Urbild in der wirklichen Gattung auf geistigem Wege wiederherzustellen hofft. Trotz aller Enttäuschungen behielt ihm die Freiheitsfrage stets die volle Heiligkeit der Idee, und sank ihm nie zu einer bloßen Erfahrungssache herab, die nach gegebenen Verhältnissen vom Gesichtspunkt der Klugheit und der Staatsraison abzuwägen wäre. Und zu diesem großen Interesse stellte er sich durchaus als ein Mitbetheiligter, als einer der mitten im Volke steht, als ein Bürger seiner Nation, des Zeitalters, der Welt. Selbst ein Befreiter, der den Zwang unnatürlicher Verhältnisse durch die Kühnheit seines Willens durchbrochen, schrieb er auch das Losungswort der Freiheit auf das Panier seiner Dichtung. Nicht an die Seite des Fürsten dachte er sich den Dichter in willfähriger Unterordnung gestellt, sondern ihm gegenüber, als den Abgeordneten der Menschheit, als den beredten Sprecher der höchsten Forderungen der Völker. Zwar ist ihm der Dichter kein pathetisch lärmender Volkstribun, der etwa sein Veto in Versen absingen soll, wie es politisch erhitzte Kritiker wie Börne haben wollten; aber er denkt sich ihn doch frei und unab-

hängig nach oben, als einen Leiter, einen Seelenführer seiner Nation. Ich glaube auch kaum, daß er jemals die Protectionsbeziehung eines Dichters, überhaupt eines bedeutenden Menschen zu einem fürstlichen Gönner hätte schildern können, wie es Göthe im Tasso allerdings auf die feinste und geistvollste Weise gethan.

Schiller's Freiheitsideal blieb immer weit und groß — nur daß auch er später vor der Form erschrack, in der sich die Freiheit in der Welt zu realisiren sucht, wenn einmal ihre Stunde gekommen. Als diese wirklich jene Kolosse und Extremitäten ausbrütete, von denen der Karlsschüler mit seinem Helden Karl Moor nur ganz unbestimmt träumte, da wandte sich Schiller von dem gewaltsamen Aufstand der Massen mit Scheu ab; in der „Glocke", dem „Spaziergang", den „Briefen über die ästhetische Erziehung" ist seine Gesinnung eine antirevolutionaire geworden. Aber es war dies kein Abfall von dem Glauben seiner Jugend, mehr nur ein abstracter Einfluß seiner späteren philosophischen Ansichten. Beweis genug, daß er als gereifter Mann noch Achtung davor hegte, wovon er als Jüngling geträumt, ist sein Wilhelm Tell, dieses Stück voll Freiheitsglaubens, der Schluß seiner poetischen Laufbahn. Wie glänzt jenes dunstig-feurige Morgenroth, das einst in den „Räubern" über den böhmischen Wäldern aufgestiegen, hier so gereinigt in der Lichtglorie wieder, mit der die Abendsonne des Schiller'schen Genius hinter den Alpenfirnen niedertaucht! In der Rütliscene wird das berühmte Wort ausgesprochen, daß Tyrannen-

macht eine Gränze habe, daß das Volk zuletzt mit eigener Hand sein Recht vom Himmel niederholen dürfe, wenn es ihm auf Erden nirgends gewährt wird, — daß ihm zum letzten Mittel, wenn kein anderes mehr verfängt, das Schwert gegeben sei. Mit gläubiger Zukunft auf das bessere Neue stirbt Attingshausen der Greis, er segnet den Bund des Volkes, — und sein brechendes Auge glüht auf in prophetischem Feuer.

Bei Göthe behält in solchen Dingen nicht die Begeisterung, sondern die Ironie, ja die bittere Verstimmung das letzte Wort. Seine dichterischen Confessionen schließen anders ab, als die Schiller's. Sein Faust, hoch betagt wie er selbst, stirbt als hochstrebender, unbefriedigter Despot. Als ihm Mephistopheles im vorletzten Act das glänzende Bild der Herrscherfreuden ausmalt, was erwidert er darauf?

Uns freut das Volk, wenn es sich mehrt,
In seiner Art behaglich nährt,
Sogar sich bildet, sich belehrt —
Und wir erzieh'n uns nur Rebellen.

Fast klingt dies wie das Wort eines alten Politikers, der früher vielleicht Josefinische Reformideen hatte und dann enttäuscht würde .... Doch Göthe's Egmont, wenn er der Katastrophe entgangen und alt geworden wäre, er würde zuletzt dasselbe gesagt haben!

So hätte ich denn die Grundunterschiede der Schiller'schen und Göthe'schen Poesie in vorläufiger Betrachtung erläutert. Es ist wohl wahr, die Phantasie

Schiller's ist nicht jene verzärtelte Tochter Jovis', der der Gott all' die reizenden Launen gegönnt hat, die er sonst nur sich allein vorbehält — es fehlt der Dichtung Schiller's der Duft und der Thau des Morgens, das Lied der Nachtigall, der Widerschein des spiegelnden Sees, die geheimnißvollen Stimmen über den Wassern . . .

Aber dafür erheben sich aus ihr die reinen Töne der Begeisterung, dafür durchdröhnt sie der volle Erzklang der mannhaften Gesinnung! Der Stimme der Glocke in dem allbekannten Liede unseres Dichters könnten wir am besten seine Poesie selbst vergleichen: Hoch über'm niederen Erdenleben schwebet sie, eine Nachbarin des Donners, eine Botin aus der Sternenwelt, mit ihrem höheren Schwung begleitend des Lebens wechselvolles Spiel.

In den Jugendwerken des Dichters hat sie noch den unheimlichen, alle Nerven durchschütternden Klang der Sturmglocke — aber je höher sie emporschwebt, desto reiner wird ihr Klang, und durchwogt feierlich, die höchsten Gefühle weckend, den klaren unendlichen Aether.

II.

Die Jugenddramen Schiller's.

A. Die „Räuber" (1781).

Ich gehe nun zur Besprechung der ersten dramatischen Productionen Schiller's über, die rasch nacheinander erschienen: der „Räuber", des „Fiesco" und des bürgerlichen Trauerspiels: „Kabale und Liebe."

Seit Werther's Leiden hat kein Werk in der deutschen Literatur eine solche in das große Publicum einschlagende Wirkung gehabt, wie die „Räuber." Göthe ward darüber sehr ärgerlich, als er bei seiner Rückkehr aus Italien überall den Räuber-Enthusiasmus so hoch aufgeschossen fand. Ueber sein Gemüth hatte sich inzwischen die Ruhe der künstlerischen Reife verbreitet, er lebte jetzt ganz in der reineren poetischen Atmosphäre, die den heiligen Hain der Diana in der „Iphigenia" mit leisem Hauch bewegte, den Garten von Belriguardo in „Tasso" mit den Düften des Südens durchwürzte — wie mußten ihm da die Lärmschüsse der Libertiner

aus den böhmischen Wäldern, die barbarischen Klänge des Räuberliedes verletzend an's Ohr schlagen! Er sah jetzt „durch ein kraftvolles aber unreifes Talent gerade die ethischen und theatralischen Paradoxien, von denen er sich zu reinigen gestrebt, recht in vollem, hinreißenden Strom über das Vaterland ausgegossen." Nun glaubte er all' sein Bemühen völlig verloren zu sehen; die Betrachtung der bildenden Kunst, die Ausübung der Dichtkunst hätte er im ersten Mißmuth gern völlig aufgegeben, denn wo war eine Aussicht, jene Productionen von genialem Werth und wilder Form zu überbieten! Die reinsten Anschauungen suchte er zu nähren und mitzutheilen, und nun fand er sich zwischen Ardinghello und Franz Moor eingeklemmt!

Göthe hätte gerechter sein sollen. War ja doch die ungeheure Wirkung, die ehedem sein Werther ausgeübt hatte, auch keine rein ästhetische; er hatte damit den ohnehin hochwogenden Empfindungsstrom seiner Zeit nur vollends über seine Ufer gehoben. Ebenso wirkten jetzt die „Räuber" nur deshalb so mächtig, weil ihnen eine verwandte Stimmung in der Zeit entgegenkam. Seit jeher waren die großen Haupteffecte in der Literatur durch ein starkes stoffliches Interesse bedingt; die Wirkung der ruhigen, ausgeglichenen Schönheit ist weit stiller, sie rührt die Herzen mit sanftem Zauber, ohne sie aber wie im Sturme mit sich fortzureißen.

Man pflegt häufig die Jugenddramen Schiller's als einen Nachtrag zu der Sturm- und Drangperiode

der 70ger Jahre aufzufassen. Meines Erachtens haben sie bei mancher Aehnlichkeit mit den Producten jener Zeit doch einen wesentlich verschiedenen Grundcharakter. Ich möchte vielmehr sagen: wenn mit Werther, dem Hauptwerke jenes Decenniums, eine Epoche der deutschen Literatur schließt, die auch Göthe in seinen späteren Productionen völlig hinter sich hatte, und über die er schon einige Jahre später in der Farce: „der Triumph der Empfindsamkeit" selbst scherzen konnte: so hebt mit den „Räubern" eine durchaus neue Epoche an, welche so eigentlich den lebendigen Zusammenhang des 18. und 19. Jahrhunderts vermittelt. Dort ein sanft verglühendes Abendroth von mildem, schwermuthsvollem Reiz, das sich mit feurigem Abglanz im stillen See spiegelt, indeß die Winde träumerisch durch's Laub ziehen, und der aufsteigende Mond die blinkenden Grabsteine eines Kirchhofs bescheint — hier ein Sonnenaufgang durch Nebel flammend, der wie eine grelle Feuerlohe am Himmel aufsteigt, während der Sturm durch die Wipfel pfeift und ferne Hufschläge von Pferden und einzelne Schüsse wie von einer Schlacht durch die scharfe Morgenluft herüberhallen!

Die sentimentale Periode der deutschen Literatur beginnt eigentlich schon mit den drei ersten Gesängen der Messiade in den „Bremer Beiträgen" und den Liebes- und Freundschaftsoden Klopstock's, um dann, wie schon bemerkt, in Werther's Leiden ihren vollendetsten classischen Abschluß zu finden. Man wundere sich darüber nicht, Klopstock, den Dichter der Religion und

des Vaterlandes, so seltsam mit Werther zusammengestellt zu sehen. Klopstock ist kein erhabener, sondern nur ein empfindsamer Dichter; wer das erstere behauptet, hat wohl keine Zeile von ihm gelesen. Zur Erhabenheit gehört vor Allem Energie, ruhende Kraftfülle, oder ein mächtiges, schwungvolles Pathos, und davon ist bei dem Dichter der Messiade auch nicht die Spur zu finden. Er hat wohl starke Emotionen des Gefühls und giebt seiner empfindsamen Erregung einen gewissen feierlichen Anstrich, den manche mit Erhabenheit verwechseln. In seinen höchsten Stimmungen aber gehen ihm die Worte aus, da lehnt er sich verstummend auf die Harfe — und weint. Der eigentliche Grundton des Klopstock'schen Gefühlskreises ist in den Oden an Cidli und Fanny, an Ebert und Gisecke, in dem Odencyclus Wingolf u. s. w.. angeschlagen; sie tragen sämmtlich den Charakter absichtlicher Rührung und affectirter Erweichung. Aber auch die Messiade ist nichts als Thränenpoesie von Lichtstrahlen himmlischer Glorie durchschienen — und namentlich die Engel Klopstock's sind im Gegensatz zu den kriegerischen Himmelsfürsten Milton's von einer ganz unglaublichen Sentimentalität. Die bei Klopstock in Aether und Licht verschwimmende Empfindsamkeit hat nun in Werther's Leiden eben nur einen bestimmten Halt, eine feste poetische Gestaltung gewonnen — das Gefühlsleben ist vom Himmel zur Erde zurückgeführt, aus der Sphäre einer religiös-visionairen Traumwelt wieder in das heimathliche Gebiet des rein Menschlichen, des wirklich Erlebten versetzt

Göthe hat hier die Analyse eines reich angelegten, empfindsamen Charakters, mit dem er nach seinem damaligen Standpuncte großentheils identisch ist, in einer überströmenden Fülle von lyrischer Schönheit und Wahrheit des Gefühls wiedergegeben. Alle die zarteren Bebungen der Stimmung, welche die Gemüther damals leise durchzitterten, tönen hier aus der inneren Welt einer einzigen hochgestimmten Individualität wieder, und spinnen um dieselbe das Netz eines tiefergreifenden Schicksals.

Die unbeschränkteste Beschäftigung mit sich selbst, das Hegen und Pflegen der geheimsten Stimmungen, die gränzenlosen Ansprüche der subjectiven Empfindung — dies ist die Signatur jener ganzen Zeit. Die Sentimentalität war allerdings auch einer hohen leidenschaftlichen Aufwallung und Ueberspannung fähig; diese Richtung brauste sich in den dramatischen Dichtungen der Sturm- und Drangperiode, in den wildgenialen Producten eines Lenz, Klinger, Maler Müller aus, während sich das weinerlich sanfte Element dieser Epoche bei den Lyrikern des Göttinger Bundes niederließ, und hier einen förmlichen Cultus der Empfindsamkeit einrichtete. Aber auch da, wo es bei Lenz und Klinger am meisten stürmt und drängt, sind es nur die ungemessenen Ansprüche des eigenen Herzens, keine objectiven, allgemeinen Interessen, welche die Leidenschaft in Bewegung setzen.

Anders ist es in den Räubern und den übrigen Jugendproducten Schiller's! Dort in der Carlsschule,

wo der Enthusiasmus mit der militairischen Regel rang, mußte diese widernatürliche Einigung der Subordination und des Genius ganz andere Erzeugnisse in die Welt setzen. Die Schulbänke des Instituts boten keinen weichen Pfühl der sich selbst verwöhnenden Empfindsamkeit dar, wohl konnte aber der pedantische Schulzwang eine höher begabte Natur zur kühnsten, oppositionellen Leidenschaft entflammen. Nichts liegt dem eingesperrten, drangvollen Jünglingsgeiste näher, als sich ein imaginaires Heldenthum zu träumen, das die Schranken der Wirklichkeit kühn durchbricht. Die uneingeschränkte heroische Freiheit, mitten in die Zeit des Gamaschendespotismus versetzt, konnte man sich nicht anders, wie als eine Räuberfreiheit vorstellen. Man darf es geradezu sagen: Schiller und seine Freunde spielten Räuber hinter den Gittern ihres pädagogischen Gefängnisses, und der Dichter war es, der an sie die Rollen in diesem heroisch-tollen Knabenspiel vertheilte ... Der „Oppositionsclub" an der Akademie, der sich bis jetzt höchstens auf Bücherschmuggel, reglementswidrige Lectüre und ähnliche Schulverbrechen eingelassen hatte, verwandelte sich in eine Bande von Libertinern, und Schiller-Moor wurde ihr Hauptmann.

Die Poesie der Proteste, des jugendlichen Zornes der Opposition, wie sie in den „Räubern" so heiß aufgährt, hatte im Gegensatz zu dem Individualismus der früheren Epoche eine durchwegs ideelle, auf das Allgemeine gerichtete Tendenz; freilich ließ sie bei all' ihrer Kraftberauschung stellenweise auch starke

Nachklänge der Klopstock-Werther'schen Sentimentalität vernehmen. Karl Moor ist eine titanische Individualität voll Feuer und Flamme — aber manchmal wird sein Schießpulver vor Rührung naß — dann weint er wie ein Kind, ergreift wohl auch die Laute, und muß sich „zurücklullen in seine Kraft". Im Allgemeinen überwiegt jedoch der Charakter der Leidenschaft, des revolutionairen Pathos. Selbst der Blick eines Schülers, der eben genial war, mußte hinreichen, um durch die eisernen Stäbe seiner Institutswelt hindurch wenigstens seinem allgemeinen Wesen nach die ungeheure Hohlheit und Corruption der damaligen Verhältnisse zu begreifen. „Pfui über das schlaffe Jahrhundert! Da verrammeln sie die gesunde Natur mit abgeschmackten Conventionen, belecken den Schuhputzer, daß er sie vertrete bei Ihro Gnaden, und hudeln den armen Schelm, den sie nicht fürchten . . . Und ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust, und meinen Willen schnüren in Gesetze! Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus." Unter dem Gesetze ist hier zunächst das Schulgesetz der Carlsakademie mit seinen peinigenden Beschränkungen zu verstehen: aber einerlei — der Dichter sah die große Welt vollkommen in der Hohlspiegelvergrößerung der kleinen, die ihn umgab.

Die Opposition mußte in seinen Poesien um so heftiger explodiren, je mehr sie den Inspectoren gegenüber an sich zu halten gezwungen war. Die Roheit

der Bedrückung erzeugt andererseits auch eine rohe Excentricität der reagirenden Leidenschaft; wenn wir dies begreifen, so versöhnt es uns einigermaßen mit dem sonst sehr bedenklichen Naturzustand, der uns in der Vorstellungsweise und Sprache der Jugendstücke Schillers allenthalben begegnet. Das Schönheitsgefühl, das bei Göthe ein ursprüngliches war, mußte von Schiller erst errungen werden. In so eingeengten Verhältnissen entwickelt sich bei einer bedeutenden Natur der Zorn der Indignation, die Wehrkraft der inneren Selbstständigkeit eher, als der Sinn für Schönheit. —

Das leidenschaftliche Pathos eines Karl Moor sollte in wenigen Jahren in größeren Dimensionen zum Ausbruch kommen — und daran hatte der Dichter der Räuber wahrhaftig nicht im Traume gedacht. Die Luft war schwül — schon zuckte das Wetterleuchten vorbedeutend über den Himmel — von Zeit zu Zeit ein fernes Donnergrollen — dann wieder Stille. Endlich entladet sich der lang angehäufte Haß — es ist der Sturm auf die Bastille, es sind die Schreckensscenen von Versailles. Wenn Carl Moor nur über einzelne Schächer: feile Advocaten, gewissenlose Finanzräthe, heuchlerische Priester u. s. w., seine Räuberjustiz hält, so wurde in den Septembertagen über ganze Stände ein schonungsloses Volksgericht gehalten — und es währte nicht lange, so mußte sich auch Ludwig XVI., er, der beklagenswerthe Louis Capet selbst, vor eben dieses furchtbare Gericht stellen. Die Leidenschaft Karl Moors, sie vervielfältigte sich hier, sie glühte mit noch

wilderer Energie in den Köpfen der Führer der Revolution auf, und die Jakobiner und die Cordeliers hatten in der That eine Republik im Sinne, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster gewesen wären.

Wenn ungeheure Ereignisse herannahen, wenn die Erwartung wie eine Gewitterwolke schwer in der Luft hängt, dann sah ehedem der Volksaberglaube wunderbare Zeichen am Himmel, gekreuzte Schwerter, feurige Meteore. Ein solches Zeichen, das sich am deutschen Horizonte geraume Zeit vor dem Ausbruch der französischen Revolution zeigte, war der Fackelwiderschein aus den böhmischen Wäldern der „Räuber". Aus den Schulzimmern der Carlsakademie war dieses Meteor aufgestiegen — Niemand ahnte noch dessen Bedeutung. Bei der ersten Aufführung in Mannheim hielt man dieses Product für nichts mehr, als für ein sehr wirksames Theaterstück. Daß der Herzog bald darauf Schillern verbot, etwas Anderes als medicinische Abhandlungen drucken zu lassen, ist vielfach mißdeutet worden, und das theatralisch-aufgedunsene Effectstück von Laube: „Die Karlsschüler" hat zur Befestigung der falschen Annahme das Seine beigetragen. Der Herzog war nicht so weitblickend, um in den ästhetischen Extravaganzen des Eleven Schiller eine welterschütternde Wirkung zu ahnen. Nicht wegen des bedenklichen Motto's aus dem Hippokrates — nicht wegen des aufsteigenden Löwen mit der Devise „in tyrannos" auf dem Titel — nicht weil er etwa die Ansicht des Dichters theilte, dieses Buch müßte absolut von dem Schinder

verbrannt werden: sondern lediglich wegen eines sehr unwesentlichen, aber zufälliger Weise für den Herzog sehr verdrießlichen Umstandes stellte er unserem Dichter bis auf Weiteres die Beschäftigung mit der Poesie ein. In den „Räubern“ kommt die ganz absichtslose Aeußerung vor: „im Graubündner Land sei das Athen der Gauner“; diese machte an Ort und Stelle böses Blut, der Herzog erfuhr davon, und solche alberne Wichtigkeiten wogen auf der Waagschale der kleinen Regenten jener Zeit weit mehr, als Ideen, die wir jetzt für gefährlich halten würden. — —

Ich habe früher die ideelle, auf das Allgemeine gerichtete Tendenz der Räuber hervorgehoben; diese ist wirklich durchaus nachzuweisen.

Sowohl in dem wilden Pathos des Karl Moor als in der diabolischen Sophistik Franzens dreht sich Alles um Ideen, nicht um blos individuelle Affectionen. Beide sind reflectirende Naturen, die Alles ins Allgemeine ziehen; wie jener die heiße Entrüstung über die Welt und ihre Entartung, nimmt dieser die frostige Bosheit, die Verhöhnung alles Positiven zuletzt aus seinem Kopf. Karl Moor philosophirt vom moralischen, Franz von metaphysischen Gesichtspuncte über die Welt und die Menschen; jenen treibt ein überspannter Anspruch des hochstrebenden Gemüthes in's Verbrechen; dieser befestigt sich in seiner Bosheit durch die kalte Analyse eines raffinirten Verstandes. Das ganze merkwürdige Stück ist ein Fehdebrief gegen das Zeitalter der verlogenen Schwäche und heuchlerischen Niederträchtigkeit; die volle

Frechheit der Schurkerei, die sich in demselben planmäßig entwickeln, unter dem Schutze des Bestehenden festnisten könne, ist in Franz Moor in chargirter Weise personificirt, während der Dichter in der Gestalt Karls uns zeigt, wie die auf's Höchste getriebene Empörung gegen einen so faulen Zustand, verbunden mit einem abenteuerlichen, wilden Drang, selbst in einer edel angelegten Natur eine ungestüme Zerstörungslust wecken müsse. Das Verbrechen, von dieser Tendenz ausgehend, wird geadelt, da wo das Recht nur zur Puppe und zum Spielzeug des abscheulichsten Egoismus geworden ist.

Schillers Selbstbeurtheilung der „Räuber“ geht uns bei der Charakteristik dieser wildgenialen Production trefflich zur Hand. Verweilen wir zunächst bei Karl Moor. Wofern ich nicht irre (so sagt Schiller), dankt dieser seltene Mensch seine Grundzüge dem Plutarch und dem edlen Räuber Roque aus dem Don Quixote, die durch die eigene Erfindung des Dichters, nach Shakespearischer Manier (!) in einem neuen, in sich zusammenstimmenden Charakter amalgamirt sind. Es ist ein Geist, den das Verbrechen nur reizet, um der Größe willen, die ihm anhängt, um der Kraft willen, die es erheischt, um der Gefahren willen, die es begleiten; ein außerordentlicher Mensch, ausgestattet mit aller Fähigkeit (je nach der Richtung, die sie bekommt), entweder ein Brutus oder ein Catilina zu werden. Unglückliche Conjuncturen entscheiden für das zweite — und erst am Ende einer ungeheuren Verirrung gelangt er zu dem ersten. Falsche Begriffe von Thätigkeit und Einfluß,

Fülle von Kraft, die alle Gesetze übersprudelt, mußten sich nothwendig an bürgerlichen Verhältnissen zerschlagen, — und zu diesen enthusiastischen Träumen von Größe und Wirksamkeit durfte sich nur eine Bitterkeit gegen die unidealische Welt gesellen, so war der seltsame Don Quixote fertig, den wir im Räuber Moor verabscheuen und lieben, bewundern und bedauern. Die schlimmsten seiner Verbrechen sind weniger die Wirkung bösartiger Leidenschaften, als des zerrütteten Systems der guten. Indem er eine Stadt dem Verderben preis giebt, umfaßt er seinen Roller mit ungeheurem Enthusiasmus; weil er sein Mädchen zu feurig liebt, als daß er sie verlassen könnte, ermordet er sie; weil er zu edel denkt, um ein Sclave der Leute zu sein, wird er ihr Verderber. Jede niedrige Leidenschaft ist ihm fremd; die Privaterbitterung gegen den unzärtlichen Vater wüthet in einen Universalhaß gegen das ganze Menschengeschlecht aus. Zu groß für die kleine Neigung niederer Seelen, Gefährten im Laster und Elend zu haben, sagt er zu Kosinsky: „Verlaß diesen schrecklichen Bund! Lern' erst die Tiefe des Abgrundes kennen, ehe du hinein springst. Folge mir, mache dich eilig hinweg!" Eben diese Hoheit der Empfindungen begleitet ein unüberwindlicher Heldenmuth, eine erstaunenswerthe Gegenwart des Geistes. Man erblicke ihn umzingelt in den böhmischen Wäldern, wie er sich aus der Verzweiflung seiner Wenigen eine Armee wirbt — da wurzelt das Auge bewundernd auf den erhabenen Verbrecher, der wie ein Meteor aufgegangen ist, und gleich einer sinkenden Sonne schwindet.

Kein Wunder, daß der Blick des Dichters in seiner Selbstbeurtheilung noch mit so tiefem Antheil auf seinem Helden ruht, so sehr er sich auch hier die Miene giebt, sich selbst auf's Strengste kritisch abzukanzeln! Ist doch sein Gemüth noch immer mit der Feuerluft jener pathetischen Erregungen erfüllt, die er in seinem Jugendhelden so kühn personificirt hat! Rousseau und Plutarch haben gleichen Antheil an den Kraftproductionen seiner ersten Dichterjahre; mit jenem theilt er die tiefe Sehnsucht nach der Natur, den Haß gegen die conventionelle Verrenkung der Welt, von diesem entnimmt er die Vorbilder der heroischen Kraft, das Heldenmaß einer unverstümmelten Menschheit. Die Römerköpfe Plutarch's sind ihm gleichsam die Vorlegeblätter, um nach ihnen das Naturideal Rousseau's in heroischen Umrissen zu zeichnen. Wenn bei diesem die Naturempfindung romanhaft und sentimental wird, so steigert sie sich bei Schiller zur dramatischen Leidenschaft, sie wird zu einem Pathos, das zu den kühnsten Phantasiethaten fortstürmt, ohne sich aber dabei auch jener Weichheit und Sentimentalität entschlagen zu können. Zwischen Auflodern und Hinschmelzen, zwischen enthusiastischer Glut und heißen Thränen wechseln die Stimmungen Moor's ohne Unterlaß, wie in jener Epoche die Stimmungen des Dichters selbst.

Kuno Fischer weis't in scharfsinniger Analyse nach, wir Karl Moor fortwährend von heroischen zu idyllischen Phantasien in jähem Wechsel abspringt und darin immer nur den eigenen Gemüthszustand des Dichters getreu

widerspiegelt. Gleich bei seinem ersten Auftreten finden wir ihn über der Lectüre seines Plutarch in heroischer Erregung; er träumt von einem revolutionairen Heldenthum. Aber unmittelbar neben die Reminiscenzen an Sparta und Rom tritt die Erinnerung an die Heimath — der Adlerflug ist vergessen, er sehnt sich jetzt nach den Schatten seiner väterlichen Haine und nach den Armen seiner Amalia, wie eben vorher noch nach Hannibals und Scipio's Siegen. Wie er sich aber durch die bösen Ränke seines Bruders verstoßen sieht von der Heimath, ergreift ihn maßloser Zorn über seine nicht erwiederte Hingebung, in fürchterlichem Entschluß sagt er sich von der Gesellschaft los, und rollt mit dem Worte: Mörder, Räuber! das Gesetz unter seine Füße. Er phantasirt sich zu einem idealen Räuber; Wiedervergeltung soll sein Handwerk sein, Rache sein Gewerbe. Er möchte die Gerechtigkeit improvisiren, die der bürgerlichen Gesellschaft gebricht. Aber diese seine Phantasien werden ernstlich widerlegt durch seine Genossen, die wirkliche Räuber sind, und zahllose Abscheulichkeiten begehen aus bloßer frevelhafter Lust. So muß er sich gestehen, daß er der Mann nicht sei, das Racheschwert des oberen Tribunals zu regieren. Seine Phantasie hatte ihn erhitzt gegen die geordnete menschliche Gesellschaft, die ihm schlecht schien; jetzt hat er sich mit der schlechtesten umgeben, und nun flüchtet er aus diesem Räuberleben wieder in seine Phantasie zurück. Der Anblick der untergehenden Sonne rührt ihn zu Thränen; die Gedanken an die Kindheit leben wieder auf, mit

ihnen die Sehnsucht nach Freundschaft und Liebe, nach dem Schlosse des Vaters, nach den grünen Thälern der Heimath. Aber die weiche, idyllische Empfindung wird sogleich wieder von einer heroischen Regung vertrieben. Die Narben Schweizers erinnern ihn an den Löwenmuth, mit dem die Räuber so eben gegen die Soldaten gekämpft, die kindlichen Gedanken sind mit einem Male verschwunden, er schwört bei den Gebeinen seines Roller, er wolle seine Genossen niemals verlassen. Noch eben wollte er sie fliehen, überwältigt von dem Eindruck ihrer Verbrechen — jetzt will er treu bei ihnen ausharren, überwältigt von dem Eindruck ihrer Tapferkeit. Kosinsky kommt und sucht den „großen Grafen von Moor"; er findet ihn, und kaum hat er ihn gesehen, so hat er ihn auch erkannt. „Ich habe mir immer gewünscht", ruft er aus, „den Mann zu sehen mit dem vernichtenden Blick, wie er saß auf den Ruinen von Karthago, — jetzt wünsche ich es nicht mehr!" Wir müssen fragen: ist dies derselbe Moor, der jetzt wie jener wilde, trotzige Römer aussieht, und vor wenig Augenblicken noch der Zeit gedachte, da er nicht schlafen konnte, wenn er sein Nachtgebet vergessen? Derselbe, den Grimm so eben erst mit Vorwurf gefragt, ob er sich von seinen Bubenjahren hofmeistern lassen wolle? Nun aber tritt er dem Knaben Kosinsky gegenüber mit der ganzen, stolzen Ueberlegenheit des Mannes auf, warnt ihn, den Neuling, vor dem schrecklichen Bund, den er einzugehen gesonnen ist, vor dem Eintritt in seine Räuberrepublik, durch den er gleichsam

aus dem Kreise der Menschheit trete. Und doch entwaffnet dieser die mächtigen Gründe, die Moor aufbringt, mit einem einzigen Worte. Er erzählt ihm die unglückliche Geschichte seiner Liebe, und der bloße Name „Amalie“ bringt den Helden aus der Fassung und führt das Idyll der Heimath vor seine Seele. Kosinsky ist für die Bande geworben, es geht nun nach Franken! In der Heimath angelangt, löst Karl Moor sich auf in phantasirende Erfindung; seine Knabenjahre kehren ihm in dem Geplauder des alten Daniels zurück, seine Jugendliebe bewegt an Amaliens Seite mit schmerzlich süßer Erregung sein Herz — bis endlich die entsetzlichen Enthüllungen der Katastrophe seinen Heroismus zu neuer düsterer Gluth anfachen, und ihm zuletzt die Weihe des tragischen Endes geben.*)

Finden wir hier nicht überall den Dichter selbst mit seinem weichen, leicht hinschmelzenden Gemüth, und dabei den phantastischen Träumen von Größe, wie sich diese seine mächtig arbeitende Einbildungskraft ausmalt? Er grollt jetzt als Jüngling in pathetischem Zorne mit der Welt, träumt sich nun in momentaner Erweichung in seine Kindheit zurück, fühlt sich jetzt wieder, seinen Jahren voraneilend, an Kraft und Festigkeit ein Mann. Diese ganze unbegränzte Welt von Gefühlen und Erregungen, in die er sich selbst hineinträumt, legt er in seinem Helden nieder. Alle

*) Die Selbstbekenntnisse Schiller's. Vortrag von Dr. Kuno Fischer. S. 26.

Ungereimtheiten dieser Figur, als Charakter genommen, lösen sich auf, wenn sie, nach Fischer's treffender Bezeichnung, als Selbstbekenntniß des Dichters verstanden wird.

Das Stück hätte allerdings an concretem Leben gewonnen, wenn der Dichter die Art, wie der Held seine phantastische Räubermission ausübt, in einer oder der anderen Scene versinnlicht hätte, beiläufig so, wie die Deutung, die Götz von Berlichingen dem Faustrecht giebt, auf der Bühne selbst in anschaulichen Situationen vor uns tritt. In den „Räubern“ erhalten wir aber das Bild von der Wirksamkeit Carl Moor's nur aus zweiter Hand, nämlich in dem Gespräch zwischen Spiegelberg und Razmann im 2. Act. „Der Hauptmann mordet nicht um des Raubes willen, wie wir — nach dem Gelde schien er nicht mehr zu fragen, sobald er's vollauf haben konnte und selbst sein Drittel an der Beute, das ihn von Rechtswegen trifft, verschenkt er an Waisenkinder, oder läßt damit arme Jungen von Hoffnung studieren. Aber soll er dir einen Landjunker schröpfen, der seine Bauern wie das Vieh schindet, oder einen Schurken mit goldenen Borten unter den Hammer kriegen, der die Gesetze falschmünzt und das Auge der Gerechtigkeit übersilbert, oder sonst ein Herrchen von dem Gelichter — da ist er in seinem Elemente und haus't teufelmäßig, als ob jede Faser an ihm eine Furie wäre.“ Und nun folgt zur näheren Illustration die Geschichte von dem reichen Grafen von Regensburg und seinem feilen Advocaten. — Es hätte wohl auch

zur Vollständigkeit des Gemäldes gehört, die Corruption und Schwäche des tintenklecksenden Säculums wenigstens episodisch in einigen Gestalten zu charakterisiren; die privilegirte Beutelschneiderei und das verkappte schleichende Verbrechen, das mitten in der Gesellschaft, selbst auf den Höhen derselben im Schatten der Gesetze sich's wohl sein läßt, hätte als Gegenbild zu dem Banditenleben in den böhmischen Wäldern auch irgendwie vorgeführt werden sollen. Der Gegensatz zwischen Franz und Carl genügt für den Zweck der Dichtung nicht allein; Carl Moor steht in Fehde mit der ganzen sittlichen Welt, und hier kämpft er überall mit einem unsichtbaren Gegner. Diesen Gegner bestimmter in's Auge zu fassen, dazu fehlte dem Dichter damals noch die plastische Kraft. Erst in „Kabale und Liebe“ hat er diese Verderbtheit, welche die Gesetze falschmünzt, mit großem Talent in's Detail zu schildern verstanden, er hat da jene dunkelsten Seiten deutscher Verhältnisse zu beleuchten gewußt, die auch in Deutschland zur Revolution hätten führen müssen, wenn man der Tyrannei eben an einem einzigen Puncte hätte beikommen können.

Und nun zu Franz. In ihm sollte das Laster mit seinem ganzen inneren Räderwerk entfaltet werden; genau genommen, ist er auch nichts als eine wandelnde Metaphysik des Bösen. Alle die verworrenen Schauer des Gewissens löst sein Denken in ohnmächtige Abstractionen auf, analysirt die richtende Empfindung, und spottet die ernsthafte Stimme der Religion hinweg. Wer es so weit gebracht habe, seinen Verstand auf

Unkosten seines Herzens zu raffiniren, dem sei, meint der Dichter, das Heiligste nicht heilig mehr — es sei für ihn überhaupt nichts da, was er noch scheute. Ich habe es versucht — so heißt es in der Vorrede zu den „Räubern" —, von einem Mißmenschen dieser Art ein treffendes, lebendiges Conterfei hinzuwerfen, die vollständige Mechanik seines Lastersystems auseinanderzugliedern, und ihre Kraft an der Wahrheit zu prüfen . . .

Doch ein Jahr später, als Schiller die Selbstbeurtheilung seines Stückes schrieb, stellt er die Berechtigung dieses Charakters schon stark in Frage. Einen überlegenden Schurken wie Franz — so sagt er da — auf die Bühne zu bringen, heißt mehr gewagt, als das Ansehen Shakespeares, des größten Menschenmalers, der einen Jago und Richard schuf, entschuldigen kann. Wenn auch die Natur einmal sich zu solcher maßloser Verkehrtheit verirren könnte, sündige nicht der Dichter unverzeihlich gegen ihre ersten Gesetze, indem er dieses Monstrum der sich selbst schändenden Natur in eine Jünglingsseele verlege? Wird nicht ein solcher Mensch erst tausend krumme Labyrinthe der Selbstverschlimmerung durchkriechen, tausend Pflichten verletzen müssen, um sie so gering schätzen zu lernen — tausend Rührungen der zum Vollkommenen strebenden Natur verfälschen müssen, um sie so verlachen zu können? Mit einem Wort: wird er nicht alle Verirrungen gleichsam erschöpfen müssen, um dieses abscheuliche non plus ultra mühsam zu erklettern? Die mora-

lischen Veränderungen kennen eben so wenig einen Sprung als die physischen; eine solche Perversion des Gemüthes ist vollends ein schlechterdings gewaltsamer Zustand, den zu erreichen, das Gleichgewicht der ganzen geistigen Organisation des Menschen aufgehoben sein muß, so wie es eine Zerrüttung des ganzen Systems der thierischen Haushaltung voraussetzt, ehe die Natur einem Fieber oder Convulsionen Raum giebt . . .

Doch abgesehen von den Bedenken, die Schiller nachträglich auftauchten — fragt es sich zunächst: was bestimmt Franz zu so ungeheuren Verbrechen, zu einer so entsetzlichen Verhöhnung aller natürlichen Regungen? nur dies, damit er Erbe einer ganz kleinen Grafschaft werde, und bei der Jagd über die Felder einiger Bauern setzen könne! Solch eine Idee konnte auch nur einem jungen deutschen Dichter zu einer Zeit in den Sinn kommen, wo das Kleinstaatenthum in noch vollerer Ueppigkeit blühte, und ein gnädiger Herr von zwei Quadratmeilen schon etwas Großes war. Die souveraine Grafschaft der Moore muß man sich sehr bescheiden vorstellen — das Erbschloß steht ja nach der Scenerie des Stückes in einer ländlichen Gegend, und das Volk, das Franz Moor tyrannisiren konnte, wohnte auf einigen Dörfern und Weilern. Nur eine bedeutende Leidenschaft, ein großes Ziel, ein mächtig vordringender Ehrgeiz kann dem außerordentlichen Verbrecher ein gewisses ästhetisches Interesse geben; sonst wirkt seine Bosheit, wenn sie nicht durch heroische Eigenschaften gehoben wird, nur widerlich. Schiller

that nicht wohl daran, seinen Franz Moor mit Richard III. vergleichend zusammenzustellen. Gegen jenen wilden, kühnen Eber, der im Hause York wüthete und alle Zäune niederrannte, die ihn vom Throne Englands trennten, ist Franz Moor nur ein kaltes, schleichendes Reptil. Schiller hat übrigens selbst den Grundfehler in der Anlage dieses monstrosen Charakters mit sehr feinem Blick erkannt. „Es sind nicht sowohl gerade die Werke", sagt er, „die uns an diesem grundbösen Menschen empören — es ist auch nicht die abscheuliche Philosophie — es ist vielmehr die Leichtigkeit, womit ihn diese zu jenen bestimmt. Wir entsetzen uns über die gräßlichen Sophismen, aber noch scheinen sie uns zu leicht und luftig zu sein, als daß sie zu wirklichen Verbrechen — darf ich sagen? — erwärmen könnten." Dies trifft den wesentlichen Punct. Der ewig reflectirende Franz erscheint uns nur als ein Doctrinair des Bösen: wir muthen ihm kaum die practische Entschlossenheit und Energie zu, diese Greuel alle auszuführen, über die er so metaphysisch und spitzfindig grübelt.

Sehr merkwürdig ist dies, wie gerade der medicinische Materialismus bei Franz zur Quelle so tiefer Verruchtheit gemacht wird. Er muß unbedingt Medicin studirt haben: wenigstens gefällt er sich sehr in klinischen Erörterungen, wühlt fortwährend mit dem Scalpell im Fleisch, und sein ganzer Vorstellungskreis ist von dem Leichengeruch eines anatomischen Hörsaals inficirt. Was hat den Dichter wohl dazu vermocht, den medicinischen Cynismen, die man sonst häufig genug hört, hier eine so

diabolische Wendung zu geben? Und welche grauenhafte Geschmacklosigkeit hat ihn befallen, Franz Moor einer Dame gegenüber (es ist in der Scene mit Amalia im 1. Act) ein so scheußlich genaues Bild der Syphilis zu entwerfen?

Die Scene mit dem Pastor Moser enthält eine Disputation über die Seele vom materialistischen und vom religiösen Standpunkt; die Medicin wird zuletzt von der Theologie aus dem Felde geschlagen, nicht durch Beweise und Gründe, sondern durch die Schauer des Gemüthes. Vielleicht hat das ganze Gespräch auch eine subjective Bedeutung. Schiller schwankte in seiner Jugend fortwährend zwischen frommen Anwandlungen und materialistischen Ansichten, und dies drängte ihn auch frühzeitig in die Philosophie, um einen Ausgleich dieser Gegensätze zu suchen. Wer als Knabe eine schwarze Schürze sich umbindet und Predigten improvisirt, dann als Jüngling gegen seine Neigung Mediciner wird, und doch sich hineinarbeitet — in dem muß eine heftige Gährung widersprechender Ideenkreise entstehen, die sich nur erst allmälig beruhigen kann. Ist es darum so befremdend, daß Schiller die medicinische Frivolität, die sich unwillkürlich auch seiner bemächtigt hatte, in Franz Moor gleichsam „schlecht machte?“ Kann man sich darüber wundern, daß mit der ehrwürdigen Gestalt des Pastor Moser, die über seine Knabenjahre einen so milden Schimmer verbreitet, noch einmal fromme Empfindungen in ihm auftauchen, die sich sogar zu einer biblischen Erhabenheit steigern? Ich glaube, daß für diese

halbdunklen, psychologischen Wege wohl der leitende Faden zu finden wäre. —

Bei aller Bewunderung für die kühne Conception der „Räuber", für die Originalität und dämonisch hinreißende Kraft dieses Werkes können wir es uns nicht verhehlen, daß die unreife Jugendlichkeit auf Schritt und Tritt sich in der Anlage desselben zeige. Der ganz patriarchalische Zuschnitt der Verhältnisse auf dem Schlosse des alten Moor entspringt so recht aus dem Kopfe eines Jünglings, der nur in engem Kreise sich geregt, nicht viel über Schule und Haus hinausgeblickt. Bei Franz sowohl, wie bei Carl, von denen der eine satanisch, der andere gigantisch sein soll, entschlüpft dem Dichter in manchen Momenten ein fast knabenhafter Zug, der den Totaleindruck empfindlich stört. Wenn der Dichter seinen Franz in dessen Monologen „die vollständige Mechanik seines Lastersystems auseinandergliedern läßt" — wenn dieser überlegende Schurke da mit frecher Sophistik das Böse zu einer ganzen Weltanschauung erweitert — so erscheint er in den Verhetzungen der ersten Scene nur als ein malitiöser Bube, als ein sehr jugendlicher Intriguant der Schulbank. „Schändlicher, dreimal schändlicher Carl! Ahnete mir's nicht, da er noch ein Knabe den Mädels so nachschlenderte, mit Gassenjungen und elendem Gesindel auf Wiesen und Bergen sich herumhetzte, den Anblick der Kirche, wie ein Missethäter das Gefängniß floh, und die Pfennige, die er euch abquälte, dem ersten, dem besten Bettler in den Hut warf, während daß wir da-

heim mit frommen Gebeten und heiligen Predigtbüchern uns erbauten? — Ahnte mir's nicht, da er die Abenteuer des Julius Cäsar und Alexander Magnus und anderer stockfinsterer Heiden lieber las, als die Geschichte des bußfertigen Tobias?" — Dies ist die Sprache eines Knaben, der es wohl in den Künsten der Heuchelei und Verleumdung einst sehr weit zu bringen verspricht, nicht aber die eines fertigen, verwegenen Schurken. Echt jugendlich ist auch dies — was ich schon früher beiher erwähnte — daß man allenthalben den Studien und Lesefrüchten des Dichters begegnet, daß er dem Helden sein eigenes Lieblingsbuch, den Plutarch, in die Hand giebt, und den Franz Moor sich gleichsam auf die medicinischen Collegienhefte berufen läßt, wenn er sagt: „Philosophen und Mediciner lehren mich, wie treffend die Stimmungen des Geistes mit den Bewegungen der Maschine zusammenlauten ꝛc. ꝛc." Für die völlige Unkenntniß der weiblichen Natur und der angemessenen Form, wie man mit Frauen ein Gespräch zu führen hat, geben die Scenen zwischen Franz und Amalia hinreichend Zeugniß, die das bei Weitem Schwächste und Verfehlteste in den Räubern sind. Uebrigens hat Amalia selbst nicht mehr Individualität, als das unbestimmte Bild Laura's in der übernächtig erhitzten Jugendlyrik Schiller's. An ihr sieht man so recht, daß Schiller damals von Frauen mehr phantasirt, als sie selbst gekannt hat; die Folgen der strengen Clausur der Carlsschule, welche die Schwestern und weiblichen Verwandten der Eleven nur dann über ihre

Schwelle ließ, wenn sie noch nicht, oder nicht mehr in dem gefährlichen Alter waren, zeigen sich hier und noch im „Fiesco" deutlich genug in der schülerhaften und unwahren Auffassung weiblicher Charakterzüge.

Wo es auf feinere psychologische Beobachtung, auf Vermittlung der Uebergänge in der Stimmung und im Affecte ankommt, wird die Zeichnung der „Räuber" kritzelig und unsicher; die heftigen Erregungen sind oft unmotivirt und wechseln sprungartig, wie im Fieber. In einer und derselben Unterredung schlägt Amalia den Franz und nennte ihn einen schamlosen Lästerer — fällt ihm bald darauf wieder um den Hals mit den Worten: Bruder meines Carls, bester, liebster Franz! und entläßt ihn zuletzt mit dem Ehrennamen „Lotterbube" — Alles dieses, abgesehen davon, daß es höchst unweiblich ist, ohne ersichtlichen, psychologischen Grund. So ist auch die letzte Scene der Tragödie eine ganze wilde Jagd von widersprechenden Affectionen; Zorn, Wehmuth, Jubel, Verzweiflung, Wahnsinn, Extase der Hoffnung, des Entzückens, dann wieder wildeste Trostlosigkeit folgen bei Carl Moor in ungestümer Hast aufeinander; — wo immer eine tiefere Gemüthserregung geschildert werden soll, läßt der Dichter seine Personen in eine Art Delirium fallen. „Keiner kann sich", um Hoffmeister's richtige Bemerkung zu wiederholen, „in diesem Stück noch beherrschen; Carl Moor nicht in seiner Begierde nach Independenz, der alte Moor nicht in seiner Verzweiflung, Amalie nicht in ihrer Liebe, der Pater nicht in seinem Schelten, der Pastor Moser

nicht in seiner Freimüthigkeit. Auch das Edle und Hohe erscheint bei diesen Menschen meist auf sinnlicher Entwicklungsstufe, in ungebundener Heftigkeit, mit rohem Ungestüm — und wo das moralisch Schlechte sich zeigt, schaudern wir zurück wie vor den gräßlichen Worten und greulichen Handlungen der Wilden." *)

Ueberall tritt dagegen die volle geniale Kraft Schiller's hervor, sobald er einmal die pathetische Leidenschaft in vollem Athemzuge hinströmen und anwachsen lassen kann — und in dieser Richtung ist der Schluß der ganzen theatralisch so wirksamen Scene vor dem Kampfe (2. Act, 3. Scene) wohl eines der interessantesten Meisterstücke pathetisch gesteigerter Rhetorik, das die deutsche Bühne aufzuweisen hat. — Auch der allgemeine Stimmungscharakter ist in anderen Scenen ganz meisterhaft getroffen. Jener Moment, wo Carl Moor nach dem Kampfe ermüdet hingesunken, sich in den Anblick der fruchtbaren Gegend und der untergehenden Sonne vertieft, ist, was das Festhalten und allmälige Anschwellen des Grundtones der Stimmung betrifft, von einer ungemeinen, wahrhaft ergreifenden Schönheit. Nicht minder rührend hat der Dichter das Heimathsgefühl und das Erwachen der Knabenerinnerungen bei der Rückkehr Carl Moor's in's väterliche Schloß geschildert. In dieser Scene, sowie in dem kindisch-treuherzigen Geplauder des alten Daniel, als

*) Dr. K. Hoffmeister: Schiller's Leben, Geistesentwicklung und Werke. I. Theil. S. 75.

er Carl wiedererkennt, klingt wirklich ein Zug von echt schwäbischer Gemüthlichkeit an. Wenn auf den eben angeführten Situationen gleichsam ein mildes Abendlicht liegt, eine wohlthuende ruhigere Stimmung vor dem Sturm der Katastrophe, so bereitet sich diese in ergreifendster Weise in dem grandiosen Nachtstück der ersten Scene des 5. Actes vor, aus dessen unheimlichem Schatten das echt biblisch gedachte Traumbild Franz Moor's mit grauenhafter, geisterartiger Majestät aufsteigt.

Hier konnte der Dichter in großen Zügen, in kühnen Fresko-Strichen malen, und da ging ihm die poetische Kraft nie aus; er ist, wie er in seiner Selbstbeurtheilung der Räuber sehr richtig sagt, immer glücklich im vollen saturirten Empfindungen, in jedem höchsten Grade der Leidenschaft — nur will es ihm in dem Mittelweg nicht gelingen. Eben so wenig, wie wir schon zum Theil gesehen haben, mit der Motivirung. So ist gleich der Entschluß Karls, Räuber zu werden, und wegen der vermeinten Herzlosigkeit seines Vaters mit der ganzen Menschheit zu brechen, zu jäh und unvermittelt. Er konnte doch seinen Bruder kennen, um Verdacht zu schöpfen; es muß auch befremden, daß er bei seinem Vater, den er als sanften milden Mann kennt, das Umschlagen in eine so fühllose Härte ohne Prüfung glaubt. Bei Kosinsky ist dieser verzweifelte Entschluß weit besser und stichhaltiger durch ein ganzes tragisches Vorleben motivirt, so manches Abgeschmackte auch sonst seine Erzählung enthalten mag. Er hat jedenfalls die Niederträchtigkeit des heuchlerischen „Kastra-

tenjahrhunderts" praktisch erfahren und erduldet, während Karl Moor auf der Akademie darüber nur seine Betrachtungen angestellt, und seine Reflexionen zu satyrischen Zornergüssen erhitzt hat.

So wie in den Exposition und Charakteranlage, so finden sich auch in der Katastrophe bedeutende Lücken in der Motivirung. Karl Moor tödtet seinen alten Vater durch die Worte, die er ihm donnernd zuruft: stirb Vater — stirb durch mich zum drittenmal! Diese deine Retter sind Räuber und Mörder! dein Karl ist ihr Hauptmann! Der alte Moor giebt sogleich seinen Geist auf, und es wird seiner nicht mehr gedacht; kein Nachruf, keine Thräne an der Leiche des gepeinigten alten Mannes — denn Karl ist jetzt mit anderen Gefühlen und Affecten beschäftiget. Nun opfert er auch noch Amalien den Räubern auf — er macht sich mit ihnen seiner Verpflichtungen quitt, indem er den Mordstahl in das Herz der Geliebten stößt. Da ist der Gipfel des phantastischen Heroismus erstiegen. Weil dies aber grundfalsch empfunden ist, und man überhaupt die innere Nöthigung zu diesem Greuel nicht einsieht, so ist es auch weiter nichts, als eine brutale Bravour des Räuberheldenthums — Amalia blutet für eine hochtönende Phrase mehr.

So unsicher und schwankend, von subjectiven Ergüssen und Confessionen gekreuzt die Zeichnung der Hauptgestalten ist, so zeigt sich dagegen in der Gruppirung und Charakteristik der Nebenfiguren schon eine überraschende, plastische Kraft. Das ideale Räuber-

thum und das Spitzbubenthum sans phrase sind in Carl Moor und Spiegelberg vortrefflich gegenüber=gestellt; die einzelnen Libertiner sind mit wenigen Strichen ganz gut charakterisirt, je nachdem sie, wie Schweizer, Roller, mehr verwilderte gute Naturen sind, die sich dem Hauptmann nähern, oder wie Schufterle, echtes Gaunervollblut, das es mit Spiegelberg hält.

In Spiegelberg wollte Schiller zuvörderst das äußerste Widerspiel zu seinem Helden zeichnen; ist bei bei diesem das Räuberthum das fehlgegriffene Mittel zur Weltverbesserung, so ist bei jenem das Kofferabschneiden und Börsenabnehmen Selbstzweck. Moor will ein Held, Spiegelberg nichts als ein Spitzbube sein. Seine Phantasie lebt in schlechten Streichen, die greulichste Wirthschaft ist ihm die liebste, Zerstörung, Plünderung und Völlerei sind seine Ideale. Des Josephus furchtbare Beschreibung von der Zerstörung Jerusalems hat seine Phantasie berauscht; Moor schwärmt im Plutarch, Spiegelberg im Josephus. Daß jener für die Helden des Alterthums glüht, erscheint diesem nur als eine alexandrinische Flennerei. Auch Spiegelberg hat seine Ekstase, sein Spitzbubenpathos, dessen Phantasie sich sogar für den Nachruhm erhitzt, dabei einen Gaunerhumor ohne Gleichen, der sich die Hölle selbst zu einem ergötzlichen Bilde auszumalen weiß. Wo der Spitzbube aufhört und der ehrliche Mann anfängt, da findet sich bei Spiegelberg gleichsam die Naturgränze seiner Fähigkeiten; selbst was im Spitzbuben eine gewisse Verwandtschaft mit dem Tüchtigen haben kann, wie

Kühnheit, Unternehmungsgeist, Muth, liegt außerhalb seiner Sphäre. Die unmännliche, rein bübische Seite des Handwerks ist sein eigentliches Element, die schlechten Streiche ohne Gefahr, Klöster plündern, lüderlich Leben, schlechte Subjecte anwerben, einfältige und leichtsinnige verführen: das sind die Thaten, mit denen er prahlt, die sein Selbstgefühl erheben, die seinen Gaunerstolz ausmachen.*) In dieser Gestalt entwickelt Schiller ein sehr bedeutendes realistisches Talent der Charakterzeichnung, das wir noch später in einer Reihe von Figuren bei ihm nachweisen werden. —

Mit der ideellen Lösung des Stückes war es dem Dichter kein rechter Ernst. Der Atheismus des Franz Moor wird zwar durch den Pastor Moser ad absurdum geführt, Carl Moor stellt sich selbst als Sühnopfer der gesetzlichen Ordnung dar; die Sophistik des teuflischen Verstandes, sowie die Sophistik der verirrten Leidenschaft gestehen beide ihre Frevel ein — so scheint die zerrüttete Welt dieses Stückes wieder eingerichtet. Großartig gedacht ist in der That die Selbstanklage des Räubers Moor am Schlusse der Tragödie — nur stimmte der Dichter wohl nur mit halbem Herzen in dieselbe ein.

O über mich Narren, der ich wähnte, die Welt durch Greuel zu verschönern, und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu halten! Ich nannte es Rache und Recht — ich maßte mir an, o Vorsicht, die Scharten deines Schwertes auszuwetzen, und deine

*) Ich habe die Züge zu dieser Charakterskizze Spiegelberg's aus Kuno Fischer's trefflichen Schillerstudien entnommen. Siehe dessen Vortrag: „Schiller als Komiker." S. 48.

Parteilichkeiten gut zu machen — aber — o eitle Kinderei — da steh' ich am Rande eines entsetzlichen Lebens, und erfahre nun mit Zähnklappern und Heulen, daß zwei Menschen, wie ich, den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grunde richten würden. — Gnade dem Knaben, der Dir vorgreifen wollte — Dein eigen allein ist die Rache — Du bedarfst nicht des Menschen Hand!

Der Dichter scheint die Absicht gehabt zu haben, sich durch dieses Schlußwort äußerlich mit der herrschenden Anschauung von der Würde des Gesetzes abzufinden, sich mit der durchschnittlichen moralischen Ansicht, die er im ganzen Verlauf des Stückes verletzte, zuletzt wieder auf leidlich guten Fuß zu setzen. In seiner Brust aber gährten die Gegensätze noch fort — er selbst hatte für sich den Widerspruch gegen die bestehende Ordnung noch nicht zum Schweigen gebracht, wie dies die zunächst folgenden Stücke hinreichend beweisen.

B. „Fiesco" (1783).

Schiller beschäftigte sich mit der Ausarbeitung des Fiesco besonders eifrig während jenes Arrestes, mit dem er die ohne Urlaub angetretene Reise nach Mannheim zur Aufführung der Räuber abbüßen mußte. In der That war die farbige, lebendig bewegte Welt dieses Stoffes ganz dazu geeignet, um wie eine prächtige, figurenreiche Tapete die grauen und traurigen Wände der Arreststube zu verkleiden. Die von tausend Lichtern erhellten Säle im Palaste des Grafen Lavagna — das Maskenfest mit seinem tollen Gewühl und seiner

bacchantischen Lust — zwischendurch der schleichende Tritt der Conspiration und der blinkende Dolch des Banditen — dann der Ausblick über das königliche Genua, die Darsena mit ihren Schiffen und das blaue unendliche Meer, bis zu dessen fernstem Saume der Herrscherblick Fiesco's schweift — nun der nächtlich wilde Straßenkampf, der wie die ausgetretene See durch Genua wogt, bis mit dem Sturze Fiesco's in die Wellen wieder dumpfe Stille zurückkehrt — dies Alles giebt ein ernstes und doch farbenreiches Bild von fast venetianischem Colorit. Hier ist ein Stück scharf beleuchteter geschichtlicher Wirklichkeit, nicht mehr die grellen Lichter und die tiefen unheimlichen Schatten, wie in dem dramatischen Phantasiebild der „Räuber"; hier wühlt nicht weiter der dunkle, trübe Drang titanischer Affecte in der Brust des Helden, dagegen gräbt die politische Intrigue ihre Minengänge und der heimlich operirende Verstand verfolgt mit planvoller Energie ein stolzes, verwegenes Ziel.

Wie kam der Dichter zu diesem neuen Helden? Wie ging es zu, daß er nach dem Heroismus eines ausschweifenden, großen Gefühls den Calcul der verwegensten politischen Projectmacherei zum Stoffe dichterischer Bearbeitung wählte? Es darf uns dies nicht Wunder nehmen; stand doch unser Dichter jetzt selbst im Stadium der Projecte! Zu dem Drang seines Talentes gesellte sich ein fast ungemessener Ehrgeiz, ein gewisser abenteuerlicher Trieb, sich für eine bedeutende Carriere offene Bahn zu machen — es war damals die Zeit, wo ihn, wie er später an Frau von Wolzo-

gen schreibt, die Hoffnung eines unsterblichen Ruhmes so gut als ein Gallakleid ein Frauenzimmer kitzelte. Hie und da läßt er sogar ein Wort von der Betheiligung an dem öffentlichen Leben, an den großen Weltereignissen fallen. Es siedet etwas in seinen Adern — er möchte gern in dieser holprigen Welt einige Sprünge machen, von denen man erzählen soll. Seinem Auge entgingen auch die Hebel nicht, durch die man in einer berechnenden Welt für seine Zwecke wirken müsse. Beweis genug dafür ist seine Correspondenz mit dem Freiherrn von Dalberg, in welcher er demselben gewisse feingewählte psychologische Kunstgriffe an die Hand giebt, durch die der Herzog zu seiner Entlassung bestimmt werden könnte. Nur übersieht er, wie Julian Schmidt richtig bemerkt, das Beleidigende, das darin liegt, einen aufgeblasenen Hofmann in der Intrigue unterrichten zu wollen.

So waren die ersten Kundgebungen seiner beginnenden Weltkenntniß solche kleine Versuche in der diplomatischen Trugkunst, worin er es freilich — zu seiner Ehre sei es gesagt — nicht weiter brachte, als es ein Dichter von Beruf darin überhaupt bringen kann.

Es ist denn so erklärlich, wie der Held seiner gegenwärtigen Bildungsepoche ein feiner, überlegener Intriguant wurde, der seine Klugheit auf die Erreichung der ehrgeizigsten Zwecke raffinirt hat, aber dabei zugleich das ganze heroische Vollblut der übrigen Schiller'schen Hauptgestalten besitzt. Auch in Fiesco liegt also ein subjectiver Bezug zu des Dichters eigener Entwickelung: er hat sich in demselben das Ideal des siegreichen Weltverstandes entworfen, und sucht es dar=

in im Leben, freilich in bescheideneren Verhältnissen, seinem Helden nachzuthun. Aber auch das Herz des Dichters, seine sittlich-politische Gesinnung, darf bei der neuen Production nicht unbetheiligt ausgehen — und so stellt er dem geschmeidigen herrschsüchtigen Fiesco den alten Verrina gegenüber, jenen Republikaner von altrömischer Tugend, einen starren Freiheitshelden mit grauen Haaren und stürmenden Jugendideen in dem gealterten Haupt.

Die Partei der Verrinas und Bourgognino̊s, dieser doctrinairen Freiheitshelden und Tyrannenhasser im antiken Styl, ist für das Genua des 16. Jahrhunderts höchst exotisch — sie ist eben nur eine idealistische Fiction des Dichters. Das stolze Genua — gleich Venedig eine Stadt der Nobilis und der Paläste — war ja keine Republik im Zuschnitt des Alterthums, sondern ein Großhandelsstaat mit einem speculirenden Kaufmannsadel; ebenso war seine Verfassung, die der alte Doria reformirt hatte, nichts Anderes, als eine wohl abgewogene Bilance der Privatinteressen der bevorzugten Classe. Den Conspirationen und Unruhen in diesem Freistaate lagen denn auch keine demokratischen Staatsideen, sondern zunächst die politischen Gegensätze und Ansprüche der Adelsfactionen zu Grunde; insbesondere hatte die Revolution von 1547, die sich der Dichter zum Stoffe gewählt hatte, den Uebermuth des Gianettino Doria zum unmittelbaren Anlaß, der auf das Gewicht des glorreichen Namens seines Oheims, auf die Gunst Carls V., und auf seinen eigenen Kriegsruhm pochend, stolzer und herrischer auftrat, als

es die Signorie und die den Spinolas und Dorias seit altersher feindliche, welfische Adelspartei in Genua zu ertragen gewillt war. Stolz trat hier dem Stolz wehrhaft gegenüber — der aristokratische Trotz den despotischen Gelüsten. Doch nach einem Brutus werden wir uns vergeblich in dem damaligen Genua umsehen. Für einen so abstracten Enthusiasmus war zwischen den Waarenballen der Darsena kein Raum. In Handelsrepubliken weht nicht der Odem der Freiheit, hier ist höchstens die vielköpfige Tyrannei mit sich selber im Kampf. — Die Gestalt Verrina's ist — wie schon gesagt — nur aus einem subjectiven Bedürfniß des Dichters hervorgegangen; er brauchte in seiner Tragödie einen Plutarch'schen Helden, um derselben einen idealen Halt zu geben, um sich für diesen Stoff überhaupt erwärmen zu können. So wie Marquis Posa in dem späteren „Don Carlos“ sich selbst einen Bürger jener Zeiten nennt, die erst kommen werden: so gesellt sich Verrina im Geiste den Patrioten des alten Rom bei, und sein Staatsideal steigt, wie das des Cola Rienzi, über den Ruinen der classischen Vorzeit, ein glänzendes Schattenbild auf.

Doch zurück zu dem Helden! Schiller hat die Gestalt desselben auf die Anregung des Lieblingsschriftstellers seiner Jugendzeit, J. J. Rousseau's, schon frühzeitig einer besonderen Aufmerksamkeit gewürdigt. Rousseau sagt von Plutarch: er habe darum so herrliche Biographien geschrieben, weil er keine halbgroßen Menschen wählte, sondern große, hochsinnige, erhabene Verbrecher. In der neueren Geschichte gebe es einen

Mann, der seinen Pinsel verdiene, den Grafen Fiesco. Schiller schrieb sich diesen Ausspruch in's Gedächtniß. Uebrigens motivirt er schon in der Selbstbeurtheilung der „Räuber“ sein Interesse an solchen problematischen Charakteren in scharfer und geistreicher Weise. Sie seien ja doch ungleich reicher und lebensvoller, als die correcten Tugendhelden, und dann gehe ihr Weg, was für die dramatische Kunst die Hauptsache ist, durch verschiedene Verschlingungen zu ungewissen Zielen hin, während im Schicksal selbst des großen Rechtschaffenen durchaus kein Knoten, kein Labyrinth stattfindet, da seine Werke und Geschicke nothwendiger Weise zu voraus bekannten Zielen sich lenken müssen. Bei Schiller überrascht diese Ansicht in hohem Maße. Der Idealismus seiner reiferen Zeit hat sie völlig verdrängt — aber ich möchte nicht behaupten, daß die allgemeiner gehaltene, glatter zugeschliffene Charakteristik seiner classischen Periode ein absoluter Gewinn war. Die neu französische Romantik hat jenes Princip wieder aufgenommen und bis zur äußersten Paradoxie gesteigert; erhabene Verbrecher, gefühlvolle Schurken, Ungeheuer mit tugendhaften Regungen sind die immer wiederkehrenden Themata der Victor Hugo'schen Poesie. Die französische Natur bewegt sich einmal in solchen Extremen: sie findet nicht die Mitte zwischen dem frostigen, abgezirkelten Classicismus eines Corneille's und solchen heißblütig genialen Excentricitäten, die den Widerspruch zum Gesetz der Dichtung erheben.

Fiesco ist ein Mensch, der sich etwas darauf zu Gute thut, für den ganzen Staat, ja für seine nächste

Umgebung eine beständige Aufgabe, ein immerwährendes Räthsel zu sein. Er will frappiren, und führt das Urtheil beständig in die Irre; für keinen ist er ganz durchschaubar, immer giebt es noch eine verborgene Falte, in die sich sein Wesen zurückzieht. Als Leonore, seine Gattin, am Altare neben ihm stand, da dachte sie: Dieser dein Fiesco wird Genua von seinen Tyrannen erlösen! Und nun liebt er — sie muß es so glauben — die Schwester eben des Gianettino, der Genua's Freiheit mit Füßen tritt. Nicht Genua allein verlor seinen Helden, auch sie ihren Gemahl. In der That geht die Galanterie Fiesco's über alles Maß; er will Gianettino glauben machen, der Zauber der Liebe habe seinen politischen Ehrgeiz für immer eingeschläfert. Noch hält sich der junge Doria durch einen guten Dolchstoß für gesicherter, als durch die glatten Huldigungen des Grafen Fiesco — aber dieser ist auf seiner Hut. Was liegt ihm weiter daran, daß man auf dem Markte von ihm sagt: er verschlafe Genua's großen Fall? daß man die Narrheit seines Romans mit der Imperiali verspottet? Wer große Zwecke mit dem Verstande, nicht mit dem Herzen verfolgt, hat die Geduld, zu warten, bis sich die öffentliche Meinung ihm gegenüber orientirt. Fiesco spricht von dem Untergange Genua's wie von einer selbstverständlichen Sache, und scherzt mit der Frivolität eines Genußmenschen über den Schmerz der Patrioten. Diese tragen in sehr ostensibler Weise Trauerflöre für das Vaterland — er feiert lustige Maskenfeste, und läßt den Cyprier in Strömen fließen. „Wo bist Du hingekommen, Fiesco?"

ruft ihm Verrina zu. „Wo soll ich den großen Tyrannenhasser erfragen? Gesunkener Sohn der Republik! Du wirst's verantworten, daß ich keinen Heller um meine Unsterblichkeit gebe, wenn die Zeit auch Geister abnutzen kann!“ Fiesco kehrt sich wenig an diese strafenden Worte, und bemüht sich auch nicht, den Republikanern eine bessere Meinung von sich beizubringen; nur dem jungen Bourgognino, der ihn wegen der Kränkung seiner edlen Gemahlin fordert, glaubt er als Edelmann eine Erklärung schuldig zu sein. „Mein Freund! Einen Mann, der einst meine Ehrfurcht verdiente, würde ich etwas langsam verachten lernen. Ich dächte doch, das Gewebe eines Meisters sollte künstlicher sein, als dem flüchtigen Anfänger so geradezu in die Augen zu springen – gehen Sie heim, Bourgognino, und nehmen Sie sich Zeit zu überlegen, warum Fiesco so und nicht anders handelt.“

Inzwischen wächst die Gährung, bis sie zum Ausbruche reif wird. Gianettino bricht in das Heiligthum des Hauses als ein Räuber der Frauenehre ein, er entwürdigt die wichtigsten Wahlacte der Signorie zu einem frechen Possenspiel der Tyrannei. Der beleidigte Adel stürmt in Fiesco's Palast, hier sich seiner Entrüstung zu entladen. Was antwortet er ihm? — „Genua? Weg damit! Es ist mürbe, bricht, wo Sie es anfassen. Sie rechnen auf die Patricier? Ihr Heldenfeuer klemmt sich in Ballen levantischer Waaren, ihre Seelen flattern ängstlich um ihre ostindische Flotte! ... oder auf das Volk, den blinden, unbeholfenen Koloß? — Genueser, vergebens! die Epoche der

Meerbeherrscher ist vorbei. Genua kann nicht mehr frei sein, es braucht einen Souverain — also huldigen Sie dem Schwindelkopfe Gianettino." — Wenig erbaut von diesem Bescheid, entfernen sich die aufgeregten Nobili; inzwischen wächst draußen das Getümmel, das Stroh der Republik steht in hellen Flammen. „Narren", so ruft Fiesco den Unzufriedenen nach, „die glauben, Lavagna werde fortführen, was er selbst nicht anfing! Die Empörung kommt wie gerufen. Aber die Verschwörung muß meine sein." Es stürmen Handwerker die Treppe hinauf und schreien: Rache an Doria! Rache an Gianettino! Diese bearbeitet erst der Graf zu seinen Gunsten, ehe er sie entläßt; denn die Stimmung des Haufens ist das Wasser, das seine Mühle treiben muß. Es geht erwünscht. Volk und Senat wider Doria — Volk und Senat für Fiesco. Nun kommt es auf einen Haupteffect an — in diesem Augenblicke liegt Alles daran, daß Gianettino's Anschlag auf Fiesco's Leben offenbar werde. Wenige Tropfen Bluts — darauf eine Großmuthsscene — und es ist gethan: Fiesco herrscht über die Herzen von ganz Genua. Jetzt kann er das Fangnetz der diplomatischen Conspiration zusammenziehen, das er schon lange mit Umsicht vorbereitet hatte — jetzt kann er sich auch die vollste Wirkung davon versprechen, wenn er den Patrioten mit Nachdruck hervorkehrt. Eben treten die Verschworenen ein. — Fiesco ist der Mann des Tages — sie müssen ihn auf ihrer Seite haben. Ein Bild, den Sturz des Appius Claudius darstellend, soll ihn bekehren. Aber er macht ihnen just nicht die

Freude, dieses Gemälde als politisches Tendenzbild aufzufassen; am Ende muß er auch unwillig darüber werden, daß man ihm auf solche Weise beikommen will. „War't Ihr eitel genug", so fragt er die Republikaner, „Euch zu überreden, daß Ihr die Einzigen wäret, die Genua's Ketten fühlten? die Einzigen, die sie zu zerreißen wünschten? Ehe Ihr sie nur rasseln hörtet, hatte sie schon Fiesco zerbrochen. Ihr seid geschickter, Tyrannen zu verfluchen, als sie in die Luft zu sprengen!"

Fiesco zeigt sich hier in seiner ganzen Ueberlegenheit. Gegenüber dem plumpen, gewaltthätigen Gianettino ist er der ungleich geschicktere Intriguant, der über dessen Fallen sicher und behutsam hinwegschreitet — den Republikanern gegenüber ist er das große practische Genie, das gehandelt hat, während sie nur von der Schmach des Vaterlandes declamirt und große Worte darüber gewechselt haben. Seine Buhlerei, ganz Genua ein Aergerniß, hat den arglistigen Despoten betrogen, seine Tollheit hat dem Vorwitze der Anderen seine gefährliche Weisheit verhüllt. Ist es nun zu verwundern, daß er auch nach der anderen Seite hin jetzt das Spiel der Täuschung fortsetzt? Die Maske des schwelgenden Epikuräers hat ihre Schuldigkeit gethan, er wirft sie ab, um nun in dem pathetischen Charakter des Patrioten, des Vaterlandsretters weiter zu spielen; erst im Herzogsschmuck ist er der wahre Fiesco. Wie könnte er sich auch der republikanischen Gleichmacherei unterwerfen? Wer so ganz allein, wie er, eine Staatsumwälzung in Scene zu setzen vermag, der sollte die Früchte seiner Mühe so uneigennützig auf den Altar

des Vaterlandes legen, der Lockung des Herrschergenusses ruhig entsagen können? Nimmermehr. Wenn er den Republikanern durch die Eröffnung der Anstalten, die er ohne sie getroffen, so imponiren kann, daß sie bewundernd das Knie vor ihm beugen, so ist es begreiflich, daß er diesen Kniefall als die erste Huldigung ansieht, die seinem Herrscherberufe dargebracht wird. Wären übrigens Verrina und seine Gesinnungsgenossen bessere Politiker gewesen — was Männer der republikanischen Tugend selten sind — sie hätten gleich einsehen müssen, daß die diplomatischen Hebel, die Fiesco in Bewegung gesetzt, nicht für die Befreiung des Vaterlandes taugen können; — daß der Papst seine Galeeren, Parma seine Soldaten, Frankreich seine Subsidiengelder wohl für den Sturz des Hauses Doria, keineswegs für die Erhebung des republikanischen Banners hergeben werden. Italien war damals das Würfelbrett der Politik der Großmächte — die Loose seiner kleinen Herrschaften und Republiken wurden in Madrid, im Louvre und im Vatican geworfen — und fürwahr! sie fielen nicht zu Gunsten der Freiheit. Kehrten nicht die Mediceer nach ihrer letzten Verbannung mit Hilfe des Kaisers als erbliche Herzoge zurück? Es lag wohl dem Hause Oesterreich, wie dem Könige von Frankreich daran, die kleinen italienischen Seestaaten in ihr Interesse zu ziehen; aber nur Gewalthaber, die man schützt und erhebt, sind dankbar, Republiken sind es nie — dies erwog die damalige Politik sehr wohl.

Der Charakter Fiesco's, über dessen geistvolle Conception wir kein Lob auszusprechen brauchen, steht schon

nach dem bisherigen Verlauf bereits in scharfen Umrissen da. Er ist ein großer Virtuose in der Verstellung, und weiß mit Menschen und Situationen so erfolgreich zu spielen, daß am Ende sein ganzes Wesen in dieses trügerische Spiel aufgeht. Er täuscht sich zuletzt selbst, ohne darum zu wissen. Wenn er in dem Monolog nach der Scene mit den Verschworenen sagt: „Ein Diadem erkämpfen ist groß — es wegwerfen ist göttlich — geh' unter, Tyrann! sei frei Genua, und ich dein glücklichster Bürger," so hat er sich da ein Gefühl vorgelogen, das ihm durchaus fremd ist. Er phantasirt sich nur für einen Augenblick in den Standpunct Verrina's hinein, und spielt sich selbst die Rolle des Patrioten vor. Seine heroischen Momente, seine Gefühlsausbrüche, seine Großmuthseffecte haben durchwegs einen Schiller von Lüge an sich; er ist ein zu fertiger Schauspieler und Rollenwechsler, als daß nicht in seiner Täuschung auch etwas Wahrheit, in seinen wahrsten Momenten auch etwas komödienhafter Schein sein sollte. So geht durch die Scenen mit der blendenden Gräfin Imperiali eine wirkliche Erhitzung der Leidenschaft, die mehr ist als Theaterfeuer — während die Scenen mit Leonore der inneren Wahrheit des Gefühls, der vollen überzeugenden Wärme durchaus entbehren. Zum Theil ist dies ein Fehler in der Zeichnung, zum Theil liegt es aber wirklich im Charakter des Helden. — Fortwährend steht Fiesco zwischen dem großen, wahrhaft bewunderungswürdigen Mann und dem verwegenen, kühnen Verbrecher mitten inne; die besten Männer von Genua beugen sich in scheuer Ehrfurcht vor ihm, seine

edle Gattin blickt anbetend zu ihm empor — aber andererseits fühlt sich ihm auch der Gauner Muley Hassan innerlich verwandt, er, durch dessen schwarze Hände Fiesco jene gröberen Seile seiner Intrigue laufen läßt, die seine aristokratischen Finger beschmutzen würden. „Gelt, Fiesco," sagt er zu ihm mit frecher Zutraulichkeit, „wir zwei wollen Genua zusammenschmeißen, daß man die Gesetze mit dem Besen auskehren kann!" Mit dieser unverschämten Aeußerung trifft übrigens der ernsthafte Ausspruch Verrina's zusammen: „Den Tyrannen wird Fiesco stürzen — das ist gewiß! Fiesco wird Genua's gefährlichster Tyrann werden — das ist gewisser!"

Seitdem der alte, republikanische Starrkopf zu dieser Einsicht gelangt ist, schlägt sein Verhältniß zu Fiesco merkwürdig um. Beide spielen nun mit einander ein gleich unlauteres Spiel. Fiesco will den Enthusiasmus der Republikaner, Verrina die Klugheit Fiesco's ausbeuten — um den Preis wollen beide einander betrügen. Dem Fiesco ist es nicht entgangen, daß diese Republikaner das Wort „Subordination" stutzig machte, dem Verrina nicht, daß Fiesco nicht blos das Haupt der Verschwörung sein, sondern auch Herr von Genua bleiben wolle. Was beschließt nun Verrina? Die Maßregeln Fiesco's zum Sturze der Dorias auf das kräftigste zu unterstützen und dann den Urheber dieser Maßregeln selbst aus dem Wege zu räumen. „Wenn Genua frei ist, so stirbt Fiesco!" Dies ist bei ihm beschlossene Sache; sein Gewissen ist dabei vollkommen beruhigt, ja er hat sogar das stolze Bewußt-

sein, hierin als ein großer Mann zu handeln. Aber Genua wird eigentlich nicht frei; Andrea Doria bleibt am Leben, und die Bewegung kann jeden Augenblick zurückfluthen; nicht weil er den Genuesern die berühmte Silberlocke geschickt hat, sondern weil sein Einfluß noch bedeutend genug ist, um seine mehr betäubte als vernichtete Partei wieder neu zu beseelen. Was thut nun der tugendhafte Verrina? Nachdem er richtig den Fiesco in's Hafenwasser gestoßen, setzt er nicht etwa die Empörung im republikanischen Sinne fort — sondern geht zum Andreas Doria über. Calcagno, Sacco und die übrigen Verschworenen werden wahrscheinlich in Folge dieser Ueberläuferei auf dem Schaffote sterben — aber was liegt dem Römer Verrina daran? Sein Schwiegersohn und seine Bertha sind auf dem Wege nach Marseille, die Familie daher in Sicherheit, und ihm selbst, der bei Zeiten übergeht und durch die Ermordung Fiesco's sich ein Hauptverdienst um das alte Regime erworben, kann die Verzeihung Doria's nicht fehlen.

Der Schluß des Stückes, obgleich er theatralisch vortrefflich ist, macht also in sittlicher Beziehung einen sehr peinlichen Eindruck. Schiller befand sich eben, als er den „Fiesco" schrieb, auf jener Bildungsstufe, wo er mit sichtlicher Absicht auf die Theaterwirkung losarbeitete; darüber verlor er oft die Sicherheit des Blickes, die Mittel, die er zu diesem Zwecke wählte, einer näheren kritischen Prüfung zu unterziehen.*)

*) Vergl. in Julian Schmidt's Schillerbuche den Abschnitt über „Fiesco."

Verrina hätte, um realen Boden zu haben, als trotziger Plebejer, als Führer einer genuesischen Volkspartei geschildert werden sollen; er hätte jene Handwerker zu Fiesco schicken müssen, die ihm in die Ohren schreien: Rache an Gianettino! Rache an Doria! So aber wurzelt sein Ideal in keiner der im Staate vorhandenen Parteien; er ist ein Republikaner ganz nach seinem eigenen Kopf, dabei der Stolzeste im genuesischen Adel. Wie er den mitverschworenen Nobili's gegenüber sehr zur Unzeit seinen Adelsstolz herauskehrt und es betont, daß ihre Ahnen den seinigen die Schleppe getragen, — so würde er, wenn Genua frei würde, seine Vornehmheit auch den Bürgern gegenüber herauskehren; er, der beim Anblick des Herzogsmantels Zuckungen bekommt, würde es noch weniger ertragen, wenn das lederne Schurzfell des arbeitenden Bürgers zur Herrschaft käme. Die Phantasten der Freiheit — das sind erst die rechten Aristokraten. Und welch' ein pathetischer Komödiant ist dieser sprudelnde Graukopf von Anfang bis zu Ende! Er spielt Komödie auf dem Balle Fiesco's, indem er da mit einem Trauerflor erscheint, spielt Komödie auch in dem Zimmer seiner entehrten Tochter, indem er zu dem Bräutigam, den er doch mit beiden Händen festhält, „bedächtig" sagt: „haben Sie Lust, junger Mensch, ihr Herz in eine Pfütze zu werfen!" Sein Familienunglück benützt er zu einem politischen Theatereffect — läßt das häusliche Scandal von Romano in römischem Costüm malen und warum? um vor dem Bild bei Fiesco weiter Komödie spielen zu können. Weil er selbst kaum den Muth hat,

einen Virginius zu spielen, soll durch die Beredsamkeit des Pinsels jener Alcibiades zu einem Brutus bekehrt werden! Nicht minderer theatralischer Zurüstung bedarf's, um Bourgognino zu eröffnen, daß Fiesco sterben müsse. Die Anregung zu dieser Scene hat allem Anschein nach jene schaurig-ergreifende Stelle in Shakespeare's „König Johann" gegeben, wo dieser dem Hubert andeutet, daß er den Prinzen Arthur aus dem Wege wünsche:

Ich hatte was zu sagen — doch es sei:
Die Sonn' ist d'roben, und der stolze Tag
Umringt von den Ergötzungen der Welt
Ist allzu üppig und zu bunt geputzt,
Um mir Gehör zu geben. — Wenn die Glocke
Der Mitternacht mit eh'rner Zunge Ruf
Die Nacht an ihre träge Laufbahn mahnte;
Wenn dies ein Kirchhof wäre, wo wir stehen,
Und du von tausend Kränkungen bedrückt;
Und hätte Schwermuth, jener düst're Geist,
Dein Blut gedörrt, es schwer und dick gemacht,
Das sonst mit Kitzeln durch die Adern läuft,
Und treibt den Geck, Gelächter, in die Augen,
Daß eitle Lustigkeit die Backen bläht, —
Ein Trieb, der meinem Thun verhaßt ist; — oder
Wenn du mich könntest ohne Augen seh'n,
Mich hören ohne Ohren, und erwiedern
Ohn' eine Zunge, mit Gedanken blos,
Ohn' Auge, Ohr und läst'gen Schall der Worte;
Dann wollt' ich trotz dem lauernd wachen Tag
In deinen Busen schütten, was ich denke.

Jene Schauer der Vorstellung werden nun bei Schiller in die Scenerie übertragen; es ist Mitternacht, und die Gegend, die der Prospect darstellt, so unheimlich als möglich, an besten so eine Art von Wolfsschlucht.

Verrina. Das ist der Ort.

Bourgognino. Der schrecklichste, den du auffinden konn-

test, Vater! wenn das, was du hier vernehmen wirst, dem Orte gleich sieht, so werden meine Haarspitzen aufwärts springen.

Verrina. Doch blühet das, gegen die Nacht meiner Seele. Folge mir dahin, wo die Verwesung Leichname morsch frißt, und der Tod seine schaudernde Tafel hält — dahin, wo das Gewinsel verlorner Seelen Teufel belustigt . . . dort will ich zu dir durch Verzerrungen sprechen, und mit Zähneklappern wirst Du hören.

Bourgognino. Hören? was? ich beschwöre Dich.

Verrina. Jüngling! ich fürchte — Jüngling, dein Blut ist rosenroth, dein Fleisch ist mild und geschmeidig; dergleichen Naturen fühlen menschlich weich; an dieser empfindenden Flamme schmilzt meine grausame Weisheit. Hätte der Frost des Alters, oder der bleierne Gram den fröhlichen Sprung deiner Geister gelähmt — hätte schwarzes, klumpiges Blut der leidenden Natur den Weg zum Herzen gesperrt, dann wärest du geschickt, die Sprache meines Grams zu verstehen, und meinen Entschluß anzustaunen.

Bourgognino. Ich werde ihn hören und mein machen.

— — — — — —

Verrina. So höre, aber erwied're nichts. Nichts, junger Mensch! hörst du? kein Wort sollst du darauf sagen — Fiesco muß sterben!

Für diese Eröffnung also braucht Verrina, damit sie den richtigen Effect mache, eine eigene Decoration — die „furchtbare Wildniß" der ersten Scene des III. Actes. Was muß um seinetwillen nicht Alles gemalt werden! Nicht nur dem Historienmaler, auch dem Decorationsmaler giebt er vollauf zu thun!

Wenn Schiller in Verrina, obgleich nicht eben glücklich, den Idealisten der Revolution gezeichnet hat, so analysirt er in den Figuren Sacco's und Calcagno's mit geistreicher Schärfe die unlauteren Motive, die bei einer jeden Staatsumwälzung sich immer auch mit einmischen. Es ist interessant, die vertrauten Mitthei-

lungen zu vernehmen, welche die beiden Ehrenmänner über ihre Gesinnungen wechseln. Sacco bemerkt in Calcagno's Gesichte, daß seit einigen Wochen etwas in ihm arbeite, das nicht allein dem Vaterlande gilt, und auch er kann auf seine Eröffnung hin nun laut aussprechen, was er sich bis jetzt zu denken fast geschämt hat. Wir erfahren nämlich, daß Calcagno sich deshalb auf die Verschwörung einläßt, um im Getümmel des Aufruhrs die Gräfin Fiesco zu verführen — der edle Sacco, um durch die Staatsumwälzung seine Schulden abzuschütteln. „Und am Ende", fügt Calcagno mit frecher Ironie hinzu, „wenn Genua bei der Gelegenheit frei wird, läßt sich Sacco Vater des Vaterlandes taufen. Wärme nur Einer das verdroschene Märchen von Redlichkeit auf, wenn der Bankerott eines Taugenichtses und die Brunst eines Wollüstlings das Glück eines Staates entscheiden. Bei Gott! ich bewundere in uns Beiden die feine Speculation des Himmels, die das Herz des Körpers durch die Beulen der Gliedmaßen rettet." Das wäre in der Charakteristik ganz vortrefflich, nur muß es uns später um so mehr frappiren, diese beiden Edlen unter den „größten Heldenherzen Genua's" figuriren zu sehen, als die sie Fiesco in einem großen Momente begrüßt. Es muß uns ebenso befremden, wenn Verrina von ihnen zu Bertha sagt: „Diese Männer sind tapfer und gut — beweinen Dich diese, wird's irgendwo bluten" — und wenn vollends der Wollüstling Calcagno mit tugendhafter Entrüstung von dem Frevel Gianettino's spricht und seinen furchtbaren Stahl „zu den Füßen der Unschuld"

niederlegt. An solchen Widersprüchen, Sprüngen in der Motivirung und jugendlichen Inconsequenzen fehlt es im „Fiesco“ nicht. So ist es unverzeihlich, daß der sonst so kluge Fiesco dem Mohren in einem Augenblick den Abschied giebt, wo ihm der Schurke am gefährlichsten werden kann. Dieser schlimme Fehler kann nur durch die Großmuth des Dogen ausgeglichen werden, der den Denuncianten gebunden zurückschickt; dann muß aber wieder eine Großmuthsscene des Fiesco folgen, die glücklicher Weise durch die unkluge Zuversicht des Dogen für die Conspiration unschädlich bleibt, und nun erst kann der Aufruhr losgehen. Man sieht, der Dichter ließ sich hier zu einer Häufung von blos äußerlichen Theatereffecten verleiten, und verstieß dabei gegen das oberste Gesetz der dramatischen Oekonomie, gegen die innere Zweckmäßigkeit. Namentlich da, wo die Katastrophe sich schon vorbereitet, darf kein hemmender Seitenschritt in der Handlung vorkommen, der dann wieder ungeschehen gemacht werden muß.

Wir dürfen an Muley Hassan nicht so flüchtig vorübergehen, an diesem frechen, launigen Teufel, dessen „confiscirter Mohrenkopf“ so trefflich in die südliche Scenerie des Stückes paßt. „An die Stelle der überladenen und schwülstigen Phantasie, die in Spiegelberg wuchert, tritt hier Naturell und Race; an die Stelle der hohlen Prahlerei furchtlose Thätigkeit und kühne Unternehmung. Das exotische Naturell des Mohren unterstützt das Spitzbubenpathos weit besser als bei Spiegelberg die verdorbene Phantasie eines lüderlichen Studenten. Dieses Pathos hat seine eigenthümliche

Denkweise und sein besonderes Ehrgefühl. Einen Schurken läßt er sich schimpfen, aber den Dummkopf verbittet er sich. Seine Spitzbüberei ist seine Kunst; daß er diese aus dem Grunde versteht, ist sein Stolz. Er ist eine Figur aus einem Stück; ganz Instinct für Alles, wozu Spitzbubengenie gehört, immer auf dem Sprunge zur That, thierisch behend in der raschen Ausführung." *) Der Mohr ist ein glänzender Beweis von der fortschreitenden realistischen Kraft in Schiller's Charakterzeichnung, ebenso wie von seinem komischen Talent, das hier noch freier und wirksamer heraustritt, als in den „Räubern". Freilich hat die Komik in den Jugendstücken Schiller's, ganz so wie sein Pathos, etwas entschieden Gewaltsames, in's Extrem Getriebenes: entweder ist sie in die schärfste Lauge der Satyre getaucht, oder tritt sie in der Form des Gaunerhumors auf, in den sich Schiller so hineinstudirt hat, als hätte er diese Mißform der Menschheit auf einem Polizeibureau oder in den Verhörzimmern eines Criminalgerichtes gründlich zu beobachten Gelegenheit gehabt.

So bedeutend, ja großartig die Ueberschau des großen geschichtlichen Lebens im „Fiesco" ist, so wenig fand sich hier noch der Dichter in der kleineren, stilleren Welt des Frauenlebens zurecht. Wenn Amaliens Hauptbeschäftigung das Lautenspiel und das Anschwärmen von Carls Schattenriß ist, so treibt Leonore nebenbei auch einige Politik, späht sogar mit Scharfblick die Gefahren aus, die ihrem Gatten auf seinem gefähr-

*) K. Fischer: Schiller als Komiker.

lichen Wege drohen — aber dabei ist sie wieder so passiv-sentimental, daß sie den ungeheuren Impertinenzen der Imperiali kein Wort wahrhafter Entrüstung entgegenzusetzen weiß. Daß Leonore eine blaße, deutsche Blondine ist, darüber kann kein Zweifel sein; aber auch die Gräfin Imperiali ist nichts weniger als eine Italienerin. Kaum kann ich mir diese moquante Kokette anders vorstellen, wie als eine aufgeblasene Bürgerprinzessin aus irgend einer deutschen Reichsstadt, mit gepudertem Haar, hoch aufgestapelter Coiffüre und Schönheitspflästerchen auf den geschminkten Wangen. Diese beiden, von Grund aus verfehlten Frauengestalten, die zugleich der feinsten aristokratischen Sphäre angehören sollen, zeigen uns deutlich, wie wenig noch der Dichter in den Formen der höheren Lebenskreise zu Hause ist, so sehr er auch in der Idee die Höhen des Lebens beherrscht. Seine nächste Aufgabe sollte es darum sein, in die Kreise der deutschen Bürgerwelt selbst hinabzusteigen, und ihr das einheimische Hofleben, die Verderbtheit und den Hochmuth der höheren Stände in greller, tragischer Beleuchtung gegenüberzustellen.

C. „Cabale und Liebe" (1784).

Sehr beachtenswerth ist der Fortschritt im Realismus, den Schiller in seinen Jugenddramen macht; von der imaginairen Traumwelt der „Räuber" zum kräftigen Erfassen geschichtlicher Verhältnisse in „Fiesco", von da zu einem Sittenbild aus der Gegen-

wart des deutschen Lebens in „Cabale und Liebe.“ Lessing hatte in der „Emilia Galotti“ Verhältnisse des Braunschweigischen Hofes abgespiegelt. Trotz des sorgfältigen Verwischens aller localen Beziehungen — trotz der Verlegung des Schauplatzes nach Guastalla hatte das Gerücht die Sache ausgespürt — aber der Herzog setzte sich über das Gerede hinweg und ließ das Stück unbeanstandet darstellen. Schiller dagegen besaß die Kühnheit, die Handlung seines Stückes bei ihrem bedenklichen Inhalt doch in die nächste Nähe zu transportiren, ja sogar auf die einzelnen Bezüge fast mit Fingern hinzudeuten. Uebrigens herrschte damals in Sachen der Theatercensur in Deutschland die merkwürdigste Mischung von Willkür und Indulgenz. Was in dem einen Kleinstaat streng verpönt war, durfte man wenige Meilen davon schon ungescheut sagen. Hatte der Nachbar zufälliger Weise keine verrufene Favoritin, trieb er gerade keine Geschäfte mit Recruten nach dem Auslande, gab es da keinen Ministerpräsidenten mit einer Vorgeschichte, die nach dem Pitaval schmeckte, — so ließ man ohne weiters solche Stücke, wie „Cabale und Liebe“, auf der Bühne gelten, mochten sie noch so tief die offenen Wunden der deutschen Verhältniße sondiren. Sowie Deutschland in keiner Hinsicht je einig war, so trat auch zum Glück der Literatur der Despotismus hier nie als eine compacte Phalanx auf; wie an alten Gemäuer, fand sich da immer eine Ritze oder ein Spalt, aus dem die reichsten Blüthen des Geistes oft in verwegenem Wuchs sich emporarbeiten konnten. Und nicht die Blüthen allein strebten in die Luft empor — auch

die Wurzeln drängten das mürbe Gestein kräftig auseinander — und machten immer weiteren, freieren Raum.

Schiller griff in seinem Süjet um eine Stufe tiefer, als Lessing in der Emilia Galotti; er schildert uns nur die nächste Umgebung des Fürsten, die nicht minder despotisch nach unten drückte, und ihr gegenüber den schlichten Lebenskreis des ehrlich beschränkten Kleinbürgerthums in seinem Gegensatz zu der höfischen Welt und zugleich in seinem tragischen Zusammenstoß mit der letzteren. Der Fürst selbst erscheint nicht; aber der Schatten seiner Persönlichkeit fällt deutlich und scharf in die Handlung; das Treiben in seinem Cabinet und Hofe spiegelt sich in dem unbegränzten Einfluß dieses Präsidenten, in der glanzvollen Rolle, die die Lady Milford spielt, in dem Unterthanenverkauf à la Hessen. Wir erfahren eben genug von Serenissimus, um ihn ziemlich vollständig zu kennen, und sehen auf das Deutlichste, was er auf seinem Lande gemacht hat. Rücksichtlos, aber mit hoher Wahrheit analysirt der Dichter die tiefe sittliche Fäulniß der Hofsphäre, die mit einem so trügerischen, phosphorrescirenden Glanze schimmert, und ihr gegenüber die trostlosen Zustände des Volkes, sein dumpfes Hinbrüten, sein verzweiflendes Erliegen. Iffland und die gleichzeitigen Romane haben genug Stoffe behandelt, in welchen die damaligen Verhältnisse als die bitterste Ironie auf den Rechtsstaat dargestellt werden. Die Cabale ist ein Hauptthema des deutschen bürgerlichen Trauerspiels, wo gewöhnlich die Antichambre und das Cabinet der Sitz des Verhängnisses ist, und die Schicksalsfäden durch die Hände schurkischer Secretaire

und Kammerdiener laufen. Aber es ist in den meisten dieser Stücke nur ein geistloser Realismus; die Intrigue dreht sich um einzelne, oft kleinliche Fälle; die Behandlung des Ganzen klebt ohne Aufschwung an der nächsten, begränztesten Wirklichkeit fest. Schiller hat dagegen in sein Thema, wenn es auch zum Theil in der Iffland'schen Sphäre spielt, die ganze Weite seines principiellen Standpunktes, den ganzen Ernst seines sittlichen Pathos hineingetragen; er hat so die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels, die leicht in die gewöhnlichste Prosa hinabsinkt, in gleicher Weise poetisch veredelt, wie es Lessing in der „Minna von Barnhelm" mit der Gattung des bürgerlichen Lustspiels gethan hat.

Werfen wir noch einen flüchtigen Blick auf die deutschen Hofhaltungen jener Zeit, um für die zerstreuten Anspielungen in Schiller's Stück die richtige culturgeschichtliche Perspective zu finden. In ungemessener Bewunderung des großen Königs copirten die kleinen Souveraine Alles, was an Versailles mahnte; die Etikette, den Hofton, den Bauluxus, die großen Jagden, die vornehme Frivolität, das moderne Serailwesen; das Volk war geduldig, und außerdem war noch in den protestantischen Ländern dafür gesorgt, daß das französische „l'état c'est moi" einen erbaulichen Anstrich erhielt, — denn das Altlutherthum sicherte ja dem Landesherrn seine unantastbare, patriarchalische Würde. Wie lustig ging es da zu um jene abgelegenen einsamen Lustschlösser, in jenen Salons voll üppiger, raffinirter Pracht, wo sich auf schwellenden Kissen so leicht die Sorgen der Regierung vergaßen, wo die

ernsten Staatsräthe, die Camillo Rota's mit ihrer tiefgefurchten Stirn nicht vorkamen, aber die Marinelli's, die Günstlinge und Abenteurer um so freier ein- und ausgingen! Was lag daran, wenn man die Unterthanen um diese Stunden verkürzte — gedachte man doch um so eifriger der schönen Unterthaninnen, denn für einen parc aux cerfs war doch auch gesorgt! Nach Tafel wurde es auf diesen Göttersitzen erst recht lebendig. Da fuhr man hinaus auf prächtigen Carossen zu den Regatta's auf dem feenhaft beleuchteten See, in dessen Fläche sich der Widerschein der kostbarsten Feuerwerke spiegelte, da schwärmten die Herren vom lustigen Einsiedlerorden durch das Halbdunkel der schnurgeraden, grünen Gartenwände, da rauschte das Concert durch die prächtigen Säle und weithin warf die festliche Beleuchtung ihren Schein durch die öde traurige Gegend. Denn in häßlichen, abgelegenen Gegenden, in kahlen Flächen legte man mit Vorliebe die Solitüden und Fantaisien, die Lustschlösser der Zopfzeit an, während man die alten romantischen Herrensitze verließ. Nymphenburg erstand in öder Moorfläche, und Max Emanuel von Baiern ließ sogar mitten in romantischem Waldland eine künstliche Wüste herstellen, um sich darin ein Schloß zu bauen. War der Grund dieser souverainen Grille nur die Vorliebe für das Flachland, die allerdings jener flachen und kahlen Zeit sehr nahe lag? Nicht dies zunächst. Die Fürsten wollten eben ihre olympischen Belustigungen den Augen des Volkes möglichst fernhalten, damit nicht etwa der Bauer in der Nachbarschaft am Pfluge

stehen bleibe und sich so seine Gedanken mache, damit nicht das Geräusch der Hoffeste in einem nahen Städtchen bedenklich wiederhalle. Kinder dürfen nicht Alles erfahren, am wenigsten Landeskinder. Darum verrauschten jene venetianischen Nächte in der Stille der Einöde, die freilich das ganze Land mit seinem Schweiße bezahlen mußte . . .

Mit seinem Schweiße, ja mit seinem Blute! Um Versailles und Trianon nachzuahmen, das selbst Frankreich bei seinen großen Hilfsmitteln zu Grunde richtete, mußte alles Mögliche requirirt werden. Die Landesväter trieben Falschmünzerei, d. h. sie machten schlechtes Geld, prägten auf kaum versilbertes Kupfer ihr bedeutendes Bild — sie erhoben drückende Steuern, nach Umständen auch Leibzölle, und ließen, wenn sie nicht reichten, ihre kleinen Colberts auf Finanzoperationen sinnen — und sobald alle die Hausmittel einer schlechten Regierung ausgingen — nun, so griffen sie zu guter Letzt zum Soldatenhandel. Dies ging so fort — denn man konnte bei diesen fürchterlichen Ungerechtigkeiten auf Eines sicher bauen: auf den schwer zu erschütternden Respect des deutschen Volkes vor seinen angestammten Herren, auf die nationale Ehrlichkeit und Treue, die sich mit der heimlichen Erleichterung von Thränen, Seufzern und halbunterdrückten Fluchen begnügt, und dann wieder weiter duldet. Schlimm genug, wenn die Ehrlichkeit und Geduld eines Volkes eine Ziffer wird, mit der man rechnet! Schlimm genug, wenn die moralischen Eigenthümlichkeiten einer Nation für den Mechanismus der Tyrannei ebenso in

den Calcül gebracht werden, wie man etwa die Wirksamkeit einer Maschine nach so und so viel Pferdekräften bestimmt . . .

Doch schlimmer als alles Andere ist dies, daß gegenüber diesem tüchtigen, aber unbeholfenen Volkskern auch die Corruption der Gesinnung gerade in Deutschland in den allerwidrigsten Formen aufzutreten vermag, sobald sie sich einmal den Höfen verschrieben. Es ist wahr, die Coulissengeheimnisse des französischen Hofes, wie wir sie durch die Memoirenliteratur kennen lernen, haben tief unheimliche Seiten. Aber es ist in dieser Verderbtheit doch ein gewisser blendender Esprit, der als schimmerndes Irrlicht über dem Sumpfe der Demoralisation aufsteigt und leuchtet — das tiefste Laster selbst ist nicht ohne das feine Parfüm der Civilisation — der Intrigue mangelt selten eine gewisse leichte Verwegenheit, eine entschlossene Virtuosität, die bei allem moralischen Abscheu durch eine Art ästhetischen Interesses einzuflößen vermag. Dagegen haben die Hofränke und Cabalen an den deutschen Höfen nichts mit jenem pikanten Intriguenspiel gemein; sie sind eben nur höhere Bedienten-Machinationen, die in der Regel den widerwärtigsten Eindruck machen. Solche scorpionartige Naturen, wie Marinelli, solche demüthig freche, plebejische Schleicher, wie der Secretair Wurm, den sein Name hinreichend kennzeichnet, sind leider — wir müssen es sagen — mit dem ganzen Gezücht der achselzuckenden, händereibenden, antichambrirenden Schurken in den Iffland'schen Stücken eine ebenso specifisch deutsche Erscheinung, wie die eichenfeste Biederkeit des Volkes

und des echten Bürgerstammes. Beide Elemente finden wir auch in „Cabale und Liebe“ in trefflichster Charakteristik vertreten; wir brauchen nur den Stadtmusikus Miller und den Secretair Wurm einander vergleichend gegenüber zu stellen.

All’ diese Zustände werfen ihre Reflexe, mehr oder minder grell, in das bürgerliche Trauerspiel Schiller’s. Das Ansehen des Präsidenten, so groß es ist, stützt sich doch auf den Einfluß der Lady Milford — wie überhaupt seine mächtigsten Springfedern in die Wallungen des Fürsten hineinspielen. Die stolze Favoritin macht das Wetter bei Hofe — sie ist auch die höchste Instanz des Landes. Gespannt achten alle Hofchargen auf ihren Wink — von ihrer Laune hängt das Programm der fürstlichen Belustigungen ab — durch ihre Finger laufen die Loose der Unterthanen, gleich den Perlen ihres Schmuckes, mit denen sie gedankenlos spielt. Ihretwegen ruft der Fürst Paradiese aus den Wildnissen — läßt die Quellen seines Landes in stolzem Bogen gen Himmel springen, oder das Mark seiner Unterthanen in einem Feuerwerk hinpuffen.

Eines Morgens schickt ihr der Fürst einen Brillantschmuck von unermeßlichem Werth. Die Lady, die doch an verschwenderische Geschenke gewöhnt ist, fährt erschrocken zurück, als sie das Kästchen geöffnet — und fragt den Kammerdiener: „Mensch! was bezahlt der Herzog für diese Steine?“ ... Er antwortet mit finsterem Gesicht: „Sie kosten ihn keinen Heller!“

L a d y. Was? bist du rasend? N i c h t s! — und du wirfst mir ja einen Blick zu, als wenn du mich durchbohren

wolltest. — Nichts kosten ihm diese unermeßlich kostbaren Steine?

Kammerdiener. Gestern sind siebentausend Landeskinder nach Amerika fort — die zahlen Alles!

Lady. Mann! was ist dir? Ich glaube, du weinst?

Kammerdiener. Edelsteine, wie diese da — ich habe auch ein Paar Söhne darunter.

Lady. Doch keine gezwungenen?

Kammerdiener. O Gott! — nein! lauter Freiwillige! Es traten wohl so etliche vorlaute Bursche vor die Fronte heraus und fragten den Obersten, wie theuer der Fürst das Joch Menschen verkaufe? — Aber unser allergnädigste Landesherr ließ alle Regimenter auf dem Paradeplatz aufmarschiren und die Maulaffen niederschießen. Wir hörten die Büchsen knallen, sahen ihr Gehirn auf das Pflaster spritzen, und die ganze Armee schrie: Juchhe nach Amerika!

Lady. Gott! Gott! und ich hörte nichts? und ich merkte nichts!?

Kammerdiener. Ja, gnädige Frau! warum mußtet Ihr denn mit unserem Herrn gerade auf die Bärenhatz reiten, als man den Lärm zum Aufbruche schlug? — Die Herrlichkeit hättet Ihr doch nicht versäumen sollen, wie uns die gellenden Trommeln verkündigten, es ist Zeit, und heulende Waisen dort einen lebendigen Vater verfolgten, und hier eine wüthende Mutter lief, ihr säugendes Kind an Bayonnette zu spießen, und wie man Bräutigam und Braut mit Säbelhieben auseinanderriß, und wie Graubärte verzweiflungsvoll dastanden, und den Burschen auch zuletzt die Krücken noch nachwarfen in die neue Welt. — Oh, und mitunter das polternde Wirbelschlagen, damit der Allwissende uns nicht sollte beten hören.

Lady. Weg mit diesen Steinen — sie blitzen Höllenflammen in mein Herz! Mäßige Dich, armer alter Mann! Sie werden wieder kommen. Sie werden ihr Vaterland wiedersehen!

Kammerdiener. Das weiß der Himmel! das werden sie! — Noch am Stadtthore drehten sie sich um, und schrieen: Gott mit euch, Weib und Kinder! Es leb' unser Landesvater — am jüngsten Gerichte sind wir wieder da!

Und doch darf die Lady sagen, vor der Zeit ihres

Einflusses sei es noch schlimmer gewesen, sie darf sich sogar gewisser Verdienste um das Land rühmen. Sie hat bei ihrer Ankunft einen vollständigen parc aux cerfs vorgefunden — da nahm sie ihrem Fürsten einen feierlichen Eid ab in einer Stunde der Leidenschaft, und diese abscheuliche Opferung mußte aufhören. Hof und Serail wimmelten von Italiens Auswurf. Flatterhafte Pariserinnen tändelten mit dem Scepter, und das Volk blutete unter ihren Launen — aber sie stach sie Alle aus, denn sie war mehr Kokette, als sie alle! Sie nahm dem schlaffen Tyrannen den Zügel ab — sprengte Kerker, zerriß Todesurtheile, legte mächtige Frevler in Staub, und rettete die verlor'ne Sache der Tugend oft noch mit einer buhlerischen Thräne. Wir wollen vorläufig von der seltsamen Glorification der tugendhaften Buhlerin ganz absehen; es ist um so entsetzlicher, daß der Fürst nur der Maitresse zu Gefallen ein- und das anderemal gerecht oder gnädig ist, daß die ernstesten Entschließungen, daß Menschenleben von dem Taumel einer Schäferstunde abhangen.

Wenn Schiller die „Räuber" aus der Phantasie und einer edlen Leidenschaft herausschrieb, wenn „Fiesco" vorzugsweise ein Product seines Kopfes war, so schrieb er „Cabale und Liebe" mit seinem Herzen, mit der vollen inneren Erregung des Gefühls. Namentlich gilt dies von der Schilderung des alten Miller, Louisens und Ferdinands — man sieht sehr wohl, wie der Dichter namentlich alle Scenen, die

in der ärmlichen Bürgerstube des Stadtmusicus spielen, gleich einem unbemerkten Hausgenossen, mit vollstem Mitgefühl durchlebt. Die Charakteristik der Kleinbürgersphäre selbst ist meisterhaft; gleich in der ersten Scene, wo Miller bei seinem Violoncell, die Frau Millerin bei ihrem Kaffee sitzt, blicken wir in diesen ganzen Lebenskreis hinein, wie in ein kräftig colorirtes niederländisches Bild. Nur der wachsende Ernst der tragischen Situationen, der furchtbare Sturm der Affecte, der in der Stube des Musikus zum Ausbruche kommt, nöthigt den Dichter, die Zeichnung in breiteren, rasch hingesetzten Pinselstrichen zu halten, obgleich er, wo es am Platze ist, überall den feinsten Sinn für das bezeichnende Detail verräth. Vor Allem ist der alte Miller ein in den kräftigsten Portraitzügen gehaltenes Bild des deutschen Bürgercharakters aus den niederen, eingeengten Kreisen. Das goldene Herz des Alten voll der wärmsten Vaterliebe, — seine wackere, bescheidene Geradheit, seine biedere, derb herausfahrende Heftigkeit, der drastische Ausbruch seines sittlichen Zorns gegen den Präsidenten, der endlich durch die Formen der äußeren Devotion explodirt — dies trägt Alles den Stempel der höchsten Wahrheit, der richtigsten und schärfsten Beobachtung. Ein trefflicher Gegensatz ist die Mutter mit ihrer dummen, bornirten Eitelkeit, die nöthigenfalls, wenn der liebe Gott nicht, wie es scheint, ihre Tochter „baardu zur gnädigen Madame" haben wollte, auch nicht abgeneigt wäre, sie sonst zu verkuppeln. Louise erhebt sich durch ihre hochgespannte Empfindung, die in jener Zeit nichts Seltenes war,

und bei ihr noch durch Lectüre reichlich genährt wird, durchaus über den Lebenskreis ihrer Eltern. Trotz ihrer starken Sentimentalität ist sie aber ungleich wahrer gedacht, als die ewig musicirende Amalia in den „Räubern", und die politisirende Schwärmerin Leonore in „Fiesco"; wenn die beiden Letzteren nur aus einer Anreihung von sentimentalen Stimmungen und Reflexionen des Dichters bestehen, aber keineswegs haltbare Gestalten sind, so tritt uns in Louise die erste wirklich gelungene Frauenfigur Schiller's entgegen. Sie hat allerdings nicht die reizenden, halbunbewußten Züge des echt mädchenhaften Seelenlebens, welche die Göthe'schen Frauengestalten poetisch so hoch stellen — aber so wie sie ist, paßt sie eben ganz für einen Schiller'schen Liebhaber, und für die Welt des Stückes, und darauf kommt es doch zunächst an. Der Idealismus Ferdinands ist gleichfalls nicht unwahr; wir können uns ganz gut in sein inneres Leben hineindenken und es aus ihm selbst heraus verstehen, während wir den Carl Moor nur aus dem Dichter heraus begreifen können, ihn blos als eine Personification seiner damaligen Gemüthsverfassung ansehen müssen. Es gab gewiß ähnliche Jünglingscharaktere zu jener Zeit, wie Ferdinand v. Walter, sowie es dazumal auch Werthers und Wilhelm Meisters gab. Die Berauschung in edlen Gefühlen und den Hyperenthusiasmus, der in jener Epoche durch die Jünglingsseelen glühte, finden wir hier ganz und gar auf ein Liebesverhältniß übertragen, das den Standesansichten der höheren Kreise schroff entgegensteht. Ferdinand ist ein junger Mensch,

der offenbar von Rousseau'schen Ideen vollgenährt ist, die auch auf den jungen Schiller, wie wir wissen, gar mächtig einwirkten. Die Begeisterung für das natürliche Recht des Menschen, für die ungehemmte Freiheit des Gefühls flammte cometenartig am Horizonte des Jahrhunderts empor, und sie mußte um so mehr bis zur Ueberreizung und Phantasterei ausarten, je hartnäckiger andererseits alle dem rein Menschlichen zuwiderlaufenden Einzwängungen der Gesellschaft festgehalten wurden. In diesem Sinne ist denn auch das individuelle Liebesverhältniß als solches in Schiller's Stück nicht die Hauptsache, sondern die Idee der rein menschlichen Liebe, die darin ihre Versinnlichung finden soll; jener Liebe, die die Kluft der Standesunterschiede kühn überspringt, tapfer den Widerspruch einer ganzen Welt besteht und die feindlichen Machinationen derselben mit Märtyrermuth über sich ergehen läßt. Die leidenschaftliche Opposition gegen den Zwang des Bestehenden ist hier auf das Gebiet des Herzens übertragen; auch die Liebe participirt bei Schiller an dem revolutionairen Pathos, das den Puls seiner Poesie in der ersten Periode ihrer Entwicklung ausmachte.

Die Hofgruppe: den Präsidenten, den Hofmarschall v. Kalb und den in bescheidener Entfernung sich ihnen anschließenden Secretair Wurm hat der Dichter mit jenen dicken, schreienden Farben gemalt, wie sie mehr der Satyriker, als der Dramatiker aufzutragen pflegt. Aber man kann deshalb nicht sagen, daß sie unwahr oder bis zur Caricatur getrieben sei; auch der schärfer individualisirende Charakterspieler wird übri-

gens bestätigen, daß der Hofmarschall zu den dankbarsten komischen Charakterbildern der deutschen Bühne gehört. Diese treffliche Charge rundet auch in dramatischer Beziehung den Kreis der Personen des Stückes trefflich ab, und bringt durch die hellere komische Farbe in das sonst so düster gehaltene Sittenbild die beste Wirkung. Von der Lady Milford wäre nur noch zu bemerken, daß sie eben so wenig eine Engländerin ist, als die Julia Imperiali in „Fiesco" eine Italienerin; Schillern sagte es eben damals zu, dem Ungewöhnlichen und Abenteuerlichen den Hintergrund einer romantischen Ferne zu geben, gleichviel ob dieser so ganz passe oder nicht. Bei dieser Gestalt hielt Schiller noch an dem Standpunkt der räthselhaft gemischten Charaktere fest, von dem ich früher aus Anlaß des Fiesco gesprochen habe, ja trieb diese Art von Charakterform hier auf die äußerste Spitze. Diese tugendhafte Maitresse, welche die Triumphe der raffinirtesten Koketterie dazu benützt, um die Willkür des Fürsten zu entwaffnen und die schlechte Justiz in dem Herzogthum zu verbessern, ist nichts als eine phantastische Fiction. Hat übrigens der Dichter bei der Glorificirung der Lady an die Geliebte seines Herzogs, an die Gräfin Franzisca von Hohenheim gedacht, die jener ihrem Manne entführt hatte, um sich später ihr zur linken Hand antrauen zu lassen? Hat er sich vielleicht als Carlsschüler diese Frau idealisirt und dann dieses Ideal auf seine Lady Milford übertragen? Immerhin, daß diese Eindrücke noch später auf ihn gewirkt haben.

Ueber die herbeigezwungene Katastrophe und ihre

falsche Motivirung haben sich gewiegte Stimmen — so auch Hoffmeister in seinem verdienstvollen Werke über Schiller — hinreichend ausgesprochen. Man begreift in der That nicht, wie Ferdinand einem so plumpen Betruge zur Beute anheimfallen, an die Möglichkeit einer intimen Beziehung seiner Louise zu einem Menschen, wie der Hofmarschall Kalb, nur einen Augenblick glauben konnte! Wie? darf man fragen, kannte er denn Louisen's Herz nicht genauer noch, als ihre Schriftzüge? Was war seine frühere Liebe, was all' die Schwärmerei für ihre schöne Seele, wenn er sie jetzt augenblicks für eine gemeine, heuchelnde Buhlerin hält? Die Scene übrigens, die Schiller mit handgreiflicher Absicht zur Motivirung der Katastrophe voranschickt, verdirbt die Sache noch mehr. Ferdinand macht Louisen einen Fluchtvorschlag: „Ich mache meine Kostbarkeiten zu Geld, erhebe Summen auf meinen Vater! Es ist erlaubt, einen Räuber zu plündern (?) — Schlag Ein Uhr um Mitternacht wird ein Wagen hier anfahren — wir fliehen!“ Louise geht darauf nicht ein. „Nein, mein Geliebter! wenn nur ein Frevel Dich mir erhalten kann, so hab' ich noch Stärke, Dich zu verlieren!“ Sie hat noch ein anderes, starkes Motiv: das Gefühl und die Pflicht für den Vater, den sie nicht verlassen kann, der der Rache des Präsidenten gewiß wäre. Noch erschüttert von der Scene, in welcher der Präsident, mit allen criminalistischen Schrecken umgeben, in die stille Bürgerstube einstürmte, sieht sie jetzt wirklich ihre Liebe zu Ferdinand als einen Frevel gegen die socialen Einrichtungen an, den sie im Traume

ihres Gefühls unbewußt begangen. „Laß mich die Heldin dieses Augenblickes sein — einem Bündnisse entsagen, das die Fugen der Bürgerwelt auseinander-treiben, und die gemeine ewige Ordnung zu Grunde stürzen würde! Ich bin die Verbrecherin — mit frechen thörichten Wünschen hat sich mein Busen getragen — mein Unglück ist meine Strafe, so laß mir doch jetzt die süße, schmeichelnde Täuschung, daß es mein Opfer war . . .“ Was erwidert nun Ferdinand? Er zerschmettert zunächst dem armen Musikus in der Wuth eine seiner Violinen, und hat auf die Worte Louisens: „Mein Pflicht heißt mich bleiben und dulden“ keine andere Entgegnung als die: „Schlange, Du lügst! Dich fesselt ein Liebhaber hier — und Wehe über Dich und ihn, wenn mein Verdacht sich bestätigt!“ Das ist, mit Verlaub gesagt, gemein — und es steht schlimm darum, daß der Dichter seinen Helden erst entadeln mußte, um auf jenen unbestimmten Verdacht hin die Möglichkeit der Täuschung und der Katastrophe zu gründen.

Man muß es dem jugendlichen Schaffen Schiller's zu Gute halten, daß er noch die Fäden der Handlung nicht mit Nothwendigkeit auf das Ziel der Katastrophe zu lenken weiß; die Absicht und die Stimmung seiner Jugendstücke ist tragischer, als die Anlage ihres Plans. Später wird es umgekehrt: er arbeitet dann seine Tragödien mit ruhigerem, weniger betheiligten Gemüth aus, weiß aber das Schicksal in stetigem Gang vor-zubereiten und dem tragischen Ende planmäßig ent-gegenzuführen. —

Wenn Schiller in „Cabale und Liebe" das Verhängniß im engsten Kreise aufgesucht, wenn er eine Bürgerstube zum Schauplatze der Katastrophe macht, an dem Schlag einer alten Pendeluhr im Zimmer des Stadtpfeifers gleichsam die Qualminuten zweier brechender Herzen abzählt — so treibt ihn der Schwung seines Idealismus im nächsten Werke wieder nach aufwärts, in die höchste, weiteste Sphäre des Lebens. Die Monarchie des „reichsten Mannes in der getauften Welt" thut sich vor uns auf, in deren Gränzen die Sonne nicht untergeht; hier handelt es sich um Völkerloose, um das Schicksal einer ganzen nach Wahrheit und Freiheit ringenden Welt, nicht mehr um die Willkühracte eines Duodezstaates, um den tragischen Conflict erbärmlicher Standesverhältnisse. Hier giebt es keine enge Winkelcabalen — da intriguirt ein Herzog Alba, die Inquisition wirft ihre unsichtbaren Netze aus, es gilt ein ganzes, großartiges System des Despotismus gegen den Anprall der Freiheitsideen aufrecht zu halten. Der Dichter selbst tritt mit diesem Werk an einen wichtigen Wendepunkt — und so sei es mir erlaubt, länger bei demselben zu verweilen.

III.

Schiller's „Don Carlos."

(Erschienen 1787).

Dieses merkwürdige Werk ist vielleicht für die kritische Reconstruction die schwerste Aufgabe, trotz des geistvollen Behelfes, das wir an Schiller's eigenen Briefen über „Don Carlos" besitzen. Es sind zwei verschiedene Bildungsepochen des Dichters, die uns in diesem Werke zugleich entgegentreten: nicht sich wechselweise abgränzend, sondern in seltsamem Doppelschein einander beständig durchkreuzend. Wie in allen Uebergangsformen, sind hier widersprechende Elemente in Eins zusammengefügt, und der Eindruck, obgleich sonst vielleicht der brillanteste und hinreißendste von Schiller's dramatischen Productionen, bleibt in künstlerischer Beziehung immer schwankend und unharmonisch. Die naive Sicherheit und Entschlossenheit des naturalistischen Schaffens aus seiner ersten Periode hat hier Schiller

zum Theil schon verloren, die bewußte Klarheit eines höheren idealistischen Kunstprincips, die seine späteren Werke durchzieht, arbeitet sich wohl empor, ist aber noch nicht wirklich erreicht und gefunden. Es ist der vielversprechende Aufgang eines helleren Morgens, wo aber die Lichtstrahlen noch dunstige Streifen durch die Frühnebel ziehen.

Die fortgesetzte Selbstkritik, die strenge, fast spartanische Zucht, die Schiller an seinem eigenen Talente übte, mußte den Läuterungsproceß desselben kräftig einleiten und beschleunigen. In dieser Läuterung wurde freilich manches als Schlacke ausgeschieden, was gutes echtes Erz ist. Bei aller reflectirten Grundlage der Schiller'schen Production zeigt sich in seinen Jugenddramen ein höchst bedeutender Fond von Beobachtungsgabe, von kräftigem realistischen Sinne; ein großer Theil der geschilderten Charaktere ist scharf und treffend aufgefaßt, mögen auch die einzelnen Gestalten wohl etwas derb gepackt und zuweilen mit outrirten Farben ausgemalt sein.

In „Don Carlos" wird bereits durch wiederholte Bearbeitungen das grobstoffliche, naturalistische Element allmälig ausgeschieden. Das Interesse an dem Affect des Helden muß später mit jenem an dem reinern Enthusiasmus der Idee die Stelle wechseln; große, umfassende Gedanken, nicht mehr blos befangene Gefühle und Leidenschaften sollen die Triebfeder der Handlung sein. Die Versesprache, der dramatische Jambus, zu dem hier Schiller zum ersten Male greift, ist auch mit ein wesentliches Vehikel dieser Abklärung. Durch sie

soll der Dialog jenen hellen, durchsichtigen Schliff bekommen, der das Pathos der Idee, den schwungvollen Gedankenausdruck überall rein und ungetrübt durchscheinen läßt. Das tiefe Helldunkel des Affectes, das warme, oft glühende Colorit, welches die allerdings unreine und naturwüchsige, aber kräftige Prosa der Jugendproducte Schiller's besitzt, muß jetzt der krystallenen Durchsichtigkeit einer classisch sententiösen Sprache weichen. In „Don Carlos" gährt und pocht wohl noch viel von dem ursprünglichen Jugenddrang unter den jambischen Rhythmen, und bringt oft einen heftigeren Wellenschlag in ihre sonst ruhig hingleitende Bewegung.

Für Helden, die nicht mehr blos aus ihrem eigenen Lebenselement herausgestaltet sind, sondern zugleich als Organe eines höheren Geistes, der aus ihnen spricht, als Abgeordnete der Menschheit auftreten, für solche muß allerdings auch die Sprache in feierlichen, höher gestimmten Tönen erklingen, um dem Allgemeinen, dem Ideellen einen würdigen Ausdruck zu geben. Dieser volle Festklang der Diction wird nun für Schiller zur zweiten Natur, ja sogar zur Virtuosität; ihr wird fortan von der lebendigen, individualisirenden Charakteristik, der sonst Schiller schon mächtig war, so viel aufgeopfert, als die gemessene Würde, der Styl der Darstellung nur immer verlangt. Keiner von unseren großen Dichtern ging in dem Abschleifen des Individuellen so weit, um — wenn ich so sagen darf — seine Figuren versefähig zu machen, wie eben Schiller. In Göthe's „Torquato Tasso" klingt, obgleich er ein vollendetes Sprachkunstwerk der edlen Diction ist, überall ein ge-

wisser höherer Conversationston an, und durch das Goldnetz der anmuthvollsten Verse blicken die feinsten novellenartig detaillirten Charakterzüge hindurch; in „Nathan dem Weisen" läßt der Schimmer des Verses nichts von den Umrissen der scharf gezeichneten Personengruppe verschwimmen, und auch die epigrammatischen Spitzen des Lessing'schen Dialogs blitzen unabgestumpft aus dem Flusse der jambischen Sprache; in Heinrich v. Kleist's „Prinzen von Homburg" treten die stämmigen, markig rauhen Figuren der ersten preußischen Heldenzeit in der ganzen Kraft des realistischen Pinsels dieses Dichters hervor, oft auch auf Kosten der glatten Verseform. Schiller giebt da im Gegentheil der Forderung der Form viel nach, und beginnt schon im „Don Carlos" die Farben der Charakteristik in leichteren und zarteren Aquarelltinten hinzusetzen. Der Typus seiner Dichtung ändert sich mit einem Male; auf dem gelichteten Waldgrund der „Räuber" ersteht ein Tempel, marmorstrahlend, von schlanken ionischen Säulen getragen, und Weihrauchsopferduft durchwürzt in leichtem Gewölke die weiten, feierlichen Räume. Nun ist ihm

> ein heiliger Bezirk die Scene —
> Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
> Sind der Natur nachlässig rohe Töne, —
> Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied!

Früher war die lebendige dramatische Action, vom heißen Hauch der Leidenschaft belebt, jene Form, in der sich das ganze Denken und Fühlen des Dichters ungehemmt ergoß — nun geräth der ideelle Gehalt, den der Dichter verkörpern möchte, theilweise mit dieser

Form in Zwiespalt, überwächst dieselbe, und stört ihre innere organische Einheit. Der merkwürdige Organismus der neuen Tragödie Schiller's hat einen doppelten Herzschlag, ein zweifaches Lebensprincip: die Seele der Handlung ist die Leidenschaft des Prinzen für die Königin, der über die Handlung hinauswachsende Geist des Stückes spricht sich mehr rhetorisch als dramatisch in den Bekenntnissen und den Tendenzen des Marquis Posa aus. Der eigentliche Träger des dramatischen Interesses sollte doch nun einmal der Prinz bleiben; die Exposition, die erste Verwicklung, welche durch den Schatullendiebstahl der Prinzessin Eboli herbeigeführt wird, sowie auch schließlich die Katastrophe drehen sich um die Liebe des Don Carlos und um die Eifersucht seines Vaters. Die zweite Intrigue des Stückes ist von Marquis Posa eingeleitet, sowie die erste das Werk der Eboli ist; freilich hängt die Tendenz seiner Intrigue mit den umfassendsten Weltplanen zusammen, während die der Prinzessin nur aus dem Motiv enttäuschter Liebe und echt spanischer Rachgier entspringt. Dem beschränkteren Pathos der Haupthandlung gegenüber hat wohl diese zweite Verwicklung ein ungleich größeres Vollgewicht des ideellen Interesses, aber dramatisch angesehen, ist sie doch nichts Anderes als eine überwuchernde Episode. Schiller mag immerhin dagegen repliciren: „das große Schicksal eines Staates, das Glück des menschlichen Geschlechtes auf viele Generationen hinunter könne nicht wohl Episode zu einer Handlung sein, die den Ausgang einer Liebesgeschichte zum Zweck hat" — aber nach der Stelle,

die er dem handelnden Einschreiten des Marquis in der Oekonomie seines Stückes angewiesen, ist es doch nicht anders als so. Eigentlich rundet sich diese zweite Verwicklung fast zu einer selbständigen Marquis-Posa-Tragödie ab, die an dem brillanten Audienzgespräch ihre Exposition, an der grandios gedachten Scene zwischen König Philipp und dem Großinquisitor ihren düsteren Epilog hat. Diese echte Tragödie der Idee beginnt so schwungvoll mit dem Morgenglockenton der Freiheit und der Aussicht auf einen künftigen Völkerfrühling, sie klingt so trostlos aus mit dem Nachhall des dumpfen, bangen Geläutes, unter welchem die Opfer der Santa casa nach dem Richtplatze wallen — aber wir sehen dennoch den Geist durch den getheilten Qualm der Autodafés sich adlergleich weiterschwingen in hellere, freiere Jahrhunderte, und messen seine Größe an dem Haß und dem ungeheuren Aufgebot von Gewaltmitteln, mit dem ihn jene Zeit zu bekämpfen, ihn niederzuringen suchte.

Marquis Posa ist nichts Anderes, als die in einer poetischen Person festgehaltene Form der Weltbetrachtung, wie sie sich damals bei Schiller herausgebildet hatte.

Der Dichter ist in seinen „Räubern" von seinem Ich ausgegangen, freilich vorerst von einer Subjectivität, die in einer leidenschaftlichen Spannung mit der Welt begriffen war; in „Fiesco" und „Cabale und Liebe" schilderte er schon mit großer plastischer Kraft ein Stück dieser Welt selbst, aber noch in jener grellen, scharf einfallenden Beleuchtung. Im Marquis Posa ist er auf

einer höheren Stufe wieder zu seinem Ich, aber diesmal zu einer geläuterten und geklärten Subjectivität zurückgekehrt, die „weit hinter sich im wesenlosen Scheine das, was uns Alle bändigt, das Gemeine“ siegreich zurücklassen soll. Bei ihm dem Flüchtling, der sich dem engeren Vaterland gewaltsam entrissen, um desto inniger sich an die weitere Heimath anzuschließen, desto rückhaltsloser in dem großen Ganzen der Nation zu leben — bei ihm, dem durch eigene Kraft erlösten, nun frei um sich blickenden Dichter giebt sich jetzt in allen Aeußerungen eine ideale Zuversicht, ein enthusiastischer Schwung des Gemüthes, eine ins Weite und Unbegränzte strebende Anschauung kund, als ob seine Gedanken erst jetzt den freien, offenen Himmel gewonnen hätten, in dem sie ihre Schwingen freudig regen könnten. Ganz eine solche Stimmung weht schon durch die Ankündigung der „Rheinischen Thalia;“ es war dies der erste Ankerwurf, durch den er auf der See der weiten Welt treibend, wieder Grund zu gewinnen suchte. „Ich schreibe als Weltbürger, der keinem Fürsten dient. Früh verlor ich mein Vaterland, um es gegen die große Welt auszutauschen, die ich nur eben durch Fernröhre kannte. Nun sind alle meine Verbindungen aufgelöst. Das Publicum ist mir jetzt Alles! mein Studium, mein Souverain, mein Vertrauter. Ihm allein gehöre ich ganz an. Vor diesem und keinem anderen Tribunal werde ich mich stellen. Etwas Großes wandelt mich an bei der Vorstellung, keine anderen Fesseln zu tragen, als den Ausspruch der Welt, an keinen anderen Thron zu appelliren, als an die menschliche Seele.“ Wer er-

kennt hier nicht den Keimboden, aus dem sich die Blüthen des Marquis Posa-Idealismus entwickelten? Wen kann es noch Wunder nehmen, daß Carlos selbst mit der Zeit in der Gunst des Dichters fallen mußte, weil der Dichter ihm inzwischen an Jahren und Erfahrungen vorausgesprungen war, und daß nun Marquis Posa so ganz und gar seinen Platz einnahm? — Doch treten wir nach dieser Vorbetrachtung jetzt näher an das Stück heran.

Zunächst können wir gewisse ernstliche Bedenken nicht unterdrücken, die gegen die Wahl und Auffassung des Charakters des Helden zu erheben sind. Früher veredelte Schiller in Carl Moor, in Fiesco, in der Lady Milford das geniale Verbrechen, insofern es, sei es auch in unrichtiger Anwendung, oder auf verkehrter Grundlage, doch auch die herrlichsten Kräfte des Geistes mit zum Vorschein kommen läßt, so wie ein Lichtreflex, in dem Wasser einer Moorfläche sich spiegelnd, auch einen glänzenden Effect darbieten kann. Im Don Carlos unternahm er es dagegen, eine grundschlechte Natur, wie es die historische Figur des Infanten ist, auf dem Wege der poetischen Schönfärberei zu idealisiren, oder vielmehr von Schwarz auf Weiß umzuwandeln. Freilich geschah dies ziemlich absichtslos. Er bekam den Stoff nicht direct durch die Geschichte, sondern durch die Novelle St. Real's überliefert, wo der Charakter des Infanten bereits eine französisch-

romanhafte Färbung erhalten hatte. Die Idee desselben hatte sich schon bei ihm festgesetzt, als er auf die geschichtliche Grundlage zurückging, und nun ging er unbeirrt auf dem Wege der poetischen Fiction weiter.

Der historische Don Carlos war ein wilder, jähzorniger, halsstarriger Bursche, verwachsen, hager, blaß, mit übermäßig großem Kopf, von einer grausamen und verbissenen Bosheit, die um so widerlicher wirkte, je gebrechlicher seine äußere Erscheinung war; ein raffinirter Thierquäler, und schon als Bube voll giftiger, tyrannischer Regungen; den Vater haßte er und war ihm gegenüber so ungezogen stolz, daß er sich weigerte, lange vor ihm zu stehen oder das Haupt zu entblößen. Das Mißverhältniß zu seinem Vater wurde wohl dadurch verschlimmert, weil Philipp die Tochter Heinrichs II. von Frankreich, die Prinzessin Elisabeth, selbst zur Gemahlin nahm, obgleich in dem Frieden von Chateau Cambresis ihre Vermählung mit Carlos besprochen worden war. Ein verrückter Ehrgeiz plagte fortwährend den Jungen. Er wollte durchaus an der Regierung theilnehmen, worauf Philipp begreiflicher Weise nicht einging; den Herzog von Alba wollte er erstechen, weil dieser und nicht er zum Statthalter der Niederlande war ernannt worden; aus Ingrimm über seine fehlgeschlagenen Pläne knüpfte er heimliche Verbindungen in Spanien und den Niederlanden an, und ließ sich in leidenschaftlichen Momenten, wohl auch in der Beichte Aeußerungen entschlüpfen, welche auf Absichten deuteten, die Philipp's Thron, vielleicht auch sein Leben bedrohten. Nach einem Attentat auf Don Juan d'Austria,

den natürlichen Bruder des Königs, den er vorher vergeblich zur Theilnahme an seinen Plänen zu bewegen gesucht, ließ ihn der König gefangen nehmen und durch den Staatsrath unter dem Vorsitze des Großinquisitors, Cardinal Espinosa, gegen ihn die Untersuchung einleiten. Das Gericht erklärte ihn des Hochverrathes schuldig, empfahl ihn aber der Gnade des Königs. Indeß stürmte der Gefangene bald durch langes Fasten, bald durch heißgieriges Verschlingen von Speisen u. s. w. auf seine ohnehin erschütterte Natur los, und beschleunigte so selbst seinen Tod. In der Nacht vor demselben kam Philipp auf seine Bitte zu dem Infanten, verzieh ihm und ertheilte ihm seinen Segen. Don Carlos starb, 23 Jahre alt, und ward in dem Kloster El-Real zu Madrid begraben.

Dies sind die Hauptmomente seiner, übrigens noch nicht völlig aufgehellten Biographie. Was hat nun dieser Don Carlos mit dem Schiller'schen gemein, als höchstens einige factische Details? Die Entfremdung gegenüber dem Vater — der dunkle Punct des Verhältnisses zu der Königin — sein Verlangen, dem Throne näher zu stehen — die Bewerbung um die Statthalterschaft in Flandern — die Gefangennehmung und der gegen ihn eingeleitete Hochverrathsproceß — diese Anhaltspuncte sind in die Dichtung herübergenommen; aber in welch' verändertem Lichte erscheinen sie da! Es sind ihnen durchwegs ideale Motive unterlegt, sie sind in einen ganz anderen psychologischen Nexus gebracht, und so zu einem edlen, hochpathetischen Charakterbild verbunden! — Wenn Carlos zur Re-

gierung gekommen wäre, so würde wohl ein kleiner Caligula oder Heliogabal aus ihm geworden sein; er stand in Opposition zu seinem Vater, aber es war nur die Opposition eines verderbten Jungen gegen eine Zuchtruthe, in der ein Paar Reiser mehr nichts geschadet hätten. Schiller hat in diese Auflehnung den edelsten Gehalt politischer Begeisterung hineingetragen, er verlegt den Protest gegen den katholisch-fanatischen Despotismus Philipps in seine nächste Nähe, in sein eigenes Haus, und läßt das Herz des Jünglings Carlos für das politische Ideal der Zukunft schlagen.

Lessing hat in seiner Dramaturgie das Recht der Dichtung gegenüber einem historischen Stoff mit Schärfe beleuchtet und auch richtig begränzt. In Allem, was die Charaktere selbst nicht betrifft, könne der Dichter um seiner poetischen Zwecke willen immerhin von der historischen Wahrheit abgehen, wie er es für gut findet. Die Facta kann er umstellen und verändern — wenn sie nur in der veränderten Gruppirung dazu geeignet sind, den Charakter zu verstärken, sein wahres Wesen deutlicher und wirksamer zu beleuchten; aber der Charakter selbst sei ihm heilig — in diesen trage er keinen fremdartigen Zug hinein! Nicht auf die äußere actenmäßige Wahrheit aller factischen Einzelnheiten komme es in dem geschichtlichen Drama an, wohl aber auf die innere, dem Geiste der Geschichte gemäße Wahrheit der vorgeführten Gestalten.

Schiller hat von dieser trefflichen Regel gerade die umgekehrte Anwendung gemacht. Einige historische Facta behielt er in der Bearbeitung seines Sujets

wirklich bei — aber mit dem historischen Charakterbild nahm er nicht nur eine völlige Umschmelzung vor, sondern er unterschob vielmehr unter dem Namen des Infanten eine ganz andere Person, die mit diesem auch nicht einen Zug gemein hat. Und diesem Prinzen gesellt er einen Freund bei, an dessen Arm er das Jahrhundert kühn in die Schranken fordert, der das Ideal einer besseren Zeit, das kühne Traumbild eines neuen Staates in seine Seele gelegt hat, als der Freundschaft göttliche Geburt! Auf die getheilte Hostie hat es Carlos schon auf der Schule dem Freunde geschworen, dieses Ideal mit auf den Thron zu nehmen, die erste Hand an den rohen Stein zu legen, den neuen Morgen der Aufklärung und Humanität heraufzuführen über seine Reiche.

Man hat es Shakespeare oft vorgerückt, daß er im „Sommernachtstraum", im „Wintermärchen" die verschiedensten Zeiten durcheinanderwirft, daß er auch die römischen und italienischen Stoffe ganz mit dem englischen Costüm und Localfarben behandelt u. dgl. m. Aber dort führt er uns in eine phantastische Welt, wo die Einbildungskraft traumartig waltet, wie ein toller Elfe gleichsam mit den Gestalten der Wirklichkeit spielt — und was die letzteren Stücke betrifft, so muß es dem Dichter erlaubt sein, das Ferne und Vergangene durch das Medium seiner Welt, der unmittelbaren Gegenwart, die ihn umgiebt, anzusehen, um es auch seiner Zeit in lebendiger Wirkung nahe zu rücken. Freilich setzen wir dabei voraus, daß diese Zeit verwandte Elemente mit dem dargestellten Stoffe besitzen: dann entschä-

digt die innere Wahrheit der Darstellung reichlich für die etwaigen Anachronismen des äußeren Costüms. Die heitere Elisabeth'sche Zeit, das lachende Alt-England von damals hatte wirklich etwas von den frischen Lebensfarben des Südens, und so zeichnete sich Shakespeare das Bild Venedigs und Verona's auf den Nebelgrund seines Londoner Himmels in ganz richtigen Umrissen ab; andererseits konnte auch der Dichter eines Volkes, das den Kelch der Bürgerkriege bis auf den Grund geleert, im tiefsten Wesen die ungeheuren antiken Staatskatastrophen begreifen, die er in seinen römischen Stücken so großartig schildert. Mag da immerhin Brutus eine Kerze in sein Lesezimmer verlangen, die Bürger Rom's ihre „schweißigen Nachtmützen" in die Höhe werfen &c.: Rom lebt in jenen Stücken leibhaftig vor uns, ganz anders als in der Darstellung selbst des correctesten geschichtlichen Compendiums.

In Schiller's „Don Carlos" begegnen wir dagegen einem weit bedenklicheren Anachronismus — dem der Ideen. In König Philipp und Marquis Posa werden die Repräsentanten zweier ganz verschiedener Zeitalter auf demselben Boden einander gegenübergestellt; das 16. und 18. Jahrhundert, die Zeit der Reformation und der Aufklärung sind unmittelbar zusammengerückt, ja in Eins verschmolzen, als ob gar keine Zwischenglieder, keine nothwendigen historischen Vermittelungen zwischen beiden lägen.

Aber — könnte man fragen — läßt sich wirklich kein Mensch in jener Zeit denken, der die geistige Welt des Marquis Posa, der sein kosmopolitisches Pathos

ganz so, oder wenigstens annähernd in sich getragen hätte? Durfte der Dichter nicht die großen Ahnungen, die in jenem Zeitalter lagen, zu hellen Gedanken ausbilden, die drängenden Keime sich rascher zur Frucht entwickeln lassen? Waren nicht auch die Reformationsideen eine Fackel der Freiheit, die zwar vorerst auf den Predigtstühlen aufgesteckt wurde, aber durch die erleuchteten Kirchenfenster weithin ihren Widerschein auf Markt und Straße, auf das ganze weltliche Leben warf? Traten damals nicht schon fast alle politischen Tendenzen der Neuzeit auf, nur mit religiösen Schlagwörtern vermischt, blos durch einen theologischen Anstrich verkleidet?

Ich dächte nicht so ganz. — Das Reformationszeitalter hat seinen ganz specifischen Inhalt, und es ist nicht rathsam, die geschichtlichen Processe auf bequeme, leicht nachzusprechende Allgemeinheiten zurückzuführen. Die Declamationen des Marquis Posa haben sich nachher ganz sachte in den Standpunkt eingeschlichen, den man jener Zeit gegenüber einzunehmen pflegt. Die Hutten und Sickingen der demokratischen Tendenzdichter nähren sich alle von den Abfällen der königlichen Tafel Schiller's. So wird man aber nie einer Zeit gerecht, wenn man sie nach dem Charakter der Gegenwart umprägt oder wenn man seine Helden den Fürsten gegenüber Dinge sagen läßt, die man selbst nicht Gelegenheit hat, an gehörigem Orte persönlich vorzutragen.

König Philipp unterbricht den Marquis mit den Worten: „Ihr seid ein Protestant!" Wäre der letztere einem deutschen Fürsten des 18. Jahrhunderts — gleichviel ob katholisch oder protestantisch — gegenüber ge-

standen — so hätte dieser vielleicht gesagt: „Er hat Montesquieu und Rousseau gelesen!" und dies Wort hätte mehr Berechtigung gehabt. Wir werden gleich sehen, daß der Protestantismus des 16. Jahrhunderts mit dem Staatsideal des Marquis Posa nichts gemein hat.

Die Reformation schrieb nicht das abstracte Schlagwort: Gedankenfreiheit! auf ihr Banner, wie so Viele glauben, die sie nur für einen Vorkampf der Aufklärung, für nichts Anderes mehr halten. Ihrem eigentlichsten Wesen nach war sie ein Kampf des Gemüthslebens und der strengeren Innerlichkeit des Nordens mit der Phantasiewelt und der regeren Sinnlichkeit des Südens, — die sich auf dem Boden des Glaubens endlich entzweien, die ihren Gott nothwendig auf getrennten Wegen suchen mußten. Der Glaube hatte sich dazumal mit ausschließender Macht der Gemüther bemächtigt, und die Cherubimschwerter vor dem Baum der Erkenntniß flammten nun drohender als je! Die Starrheit und Intoleranz der protestantischen Dogmatik giebt in keinem Punkte dem katholischen Fanatismus etwas nach; Beweis genug sind die Scheiterhaufenflammen, die Calvin dem Michael Servede in Genf anzünden ließ! Es stockte die Luft — und nirgends wehte der wahre lebendige Odem der Freiheit. Luther sagt es unumwunden, daß gerade dasjenige, was der Mensch für das Edelste und Erhabenste in seiner Natur und Vernunft ansehe, am meisten vom Bösen sei. Nur der Glaube erleuchtet — Vernunft als solche ist stockblind, alle heid-

nische Tugend ist Frevel, und die allerbesten Gedanken, die der Mensch ohne den heiligen Geist denkt, sind die allertiefsten Finsternisse. Die protestantischen Prediger tyrannisirten die Gemüther fast mehr als ehedem die Mönche. Alle Farben, alle Lebenstöne nahmen sie mit ihren theologischen Spitzfindigkeiten mit fort — und warfen das graue Gespinnst ihrer Lehre über die heitere Wirklichkeit. Je mehr er nach Norden vordringt, desto wilder und trüber wird der Protestantismus; in Schottland erreichte die Gewissenstyrannei der presbyterianischen Prediger den äußersten Grad: dort, über den öden, mit kümmerlichem Strauchwerk bewachsenen Haiden, wo die Nebel gespenstig sich ballen, da stiegen jetzt die Schreckbilder vom Zorn Gottes und der Macht des Satans auf, die die Pfaffen aus der Schule des Knox erfanden, und erstarrt und betäubt vor Entsetzen hörte das Volk auf ihre sinnverwirrenden, fürchterlichen Reden.

Ich weiß ganz wohl die fruchtbare Keime zu würdigen, die in der Innerlichkeit und sittlichen Kraft des Protestantismus liegen — nichts steht mir auch ferner, als die perfide, jesuitische Verdächtigung dieser energischen Religionsform — nur dies wollte ich ersichtlich machen, daß der Idealismus eines Marquis Posa eben so wenig aus dem Boden jener Zeit sprießen konnte, wie eine exotische Pflanze aus arctischem Boden. Auch die Protestanten wollten nicht Duldung, sondern Herrschaft ihres Princips; es war ein Kampf auf Sieg oder Untergang. Von Duldung konnte erst nach der Ermattung der Gegensätze die Rede sein. Ein Mar-

quis Posa in London wäre auch schlecht angekommen, wenn er sich vor Cromwell gestellt und gesagt hätte: Lord Protector! geben Sie den Katholiken, den Irländern Gedankenfreiheit! Das Verhältniß war dort auf ein Haar dasselbe, wie das der flandrischen Provinzen zu Spanien. Hüben und drüben gab es eben ganz andere Interessen, welche damals die Welt bewegten, — die Idee des reinen, über alle Glaubensgegensätze erhabenen Humanitätsstaates konnte nach lange nicht über den kämpfenden Parteien aufsteigen. Feuerzeichen und Meteore gab es genug in der Luft — die Strahlen dieser Sonne drangen nicht durch den trüben Dunstkreis.

In frischen Farben leuchteten im Vatican die großartigen Compositionen Raphaels, welche die Macht des Papstthum's, die Blüthe der italienischen Cultur verherrlichten — Michael Angelo sann dem stolzer Kuppelbau der Peterskirche nach — da zog an deutschem Himmel das Gewitter empor und wie ein Wetterschein blitzten die 95 Sätze Luthers von der Schloßkirche von Wittenberg durch ganz Deutschland. Ueber dem Süden gieng die Sonne von Hellas und Rom auf's Neue auf — edle Zeitgenossen nahen sich in der „Schule von Athen" von Raphael den Philosophen des Alterthums — auf dem Parnaß tritt Ariost an Homer heran — zu der Verklärung Christi, zu der Sixtinischen Madonna gesellen sich die Galathea, die Psyche und die olympischen Götter: — inzwischen sitzt ein grübelnder ernster Mönch einsam und fast verschollen auf der Wartburg und beschwört den altbiblischen Geist herauf — prophetische Visionen, gleich jenen des Jesaias und Hesekiel flammen um

ihn empor und der Seraph berührt seine Lippen mit der glühenden Kohle vom Altar. Wenn der lebensheitere, feingebildete Papst Leo X. bei Strafe des Bannes verbot, daß keine Predigt am Lateran über eine halbe Stunde dauern solle — so erwacht jetzt mit aller Macht der Geist des Predigens im Norden und ergießt sich in einem wilden Strome der Beredsamkeit durch alle Länder. In der Assunta Tizian's schwebt das ewig Weibliche zum Himmel hinan — durch Deutschland und die Niederlande rast der vandalische Bildersturm. Das demagogische Wort der Reformatoren reißt die Gemüther in glühender Leidenschaft fort, während die heitere Bilderwelt des Südens den bezauberten Sinn in süßer Entzückung festhielt. Zwei verschiedene Welten scheiden sich in grimmigem Haß — ein Kampf auf Leben und Tod beginnt, der fürchterlichste, den die Weltgeschichte gesehen — Scheiterhaufen, die an allen Orten entflammen, geben dem weiten Kampfplatz eine grelle, Rembrandt'sche Beleuchtung. Gleich einem Kriegsgott des Glaubens wird Christus von den Kämpfenden herabgerufen — „eine feste Burg ist unser Gott" ist das Streitlied der Reformation — und später noch, nachdem sich der Kampf schon ausgetobt hat, zieht noch über den Schlachtfeldern von Marstonmoor und Naseby der Donner der Milton'schen Himmelsschlachten hin, und sein Christus erscheint auf glänzendem Streitwagen in der Glorie, die adlerbeschwingte Victoria zu seiner Rechten.

Doch nun beginnt eine andere Zeit — der furchtbare Kampf hat sich in seiner eigenen Heftigkeit erschöpft.

Das Königthum erhebt sich in nie dagewesenem Glanze —, aber zunächst den Thronen wuchert die Giftpflanze der Frivolität. Hatte man sich früher gegen die Autorität der Kirche empört — so verliert man jetzt vollends den Glauben an die Heiligkeit der monarchischen Gewalt. Ein Algernon Sidney bekämpft die Legitimitätstheorie von dem Königthum von Gottes Gnaden und untersucht mit scharfer Sonde den Ursprung der Regierungsformen; Montesquieu, bedeutend später, erforscht den Geist und das Wesen der Gesetze, Rousseau endlich geht in seiner radikalen Weise bis auf den Ursprung der menschlichen Gesellschaft zurück, und stellt die Lehre vom Contrat social auf. In einem reineren Aether, als es der elektrische Dunstkreis der Reformation war, strahlt die Ethik Spinoza's ihr ruhiges Licht über die Welt aus. Wie früher der Glaube, so treibt jetzt der Zweifel die Zeit vorwärts, doch in segensreicherer Weise; jener sammelte die Gewitterwolken zum heftigsten Ausbruch, dieser zerstreut sie wie ein scharfer Wind und reinigt die Luft. Bayle, von dem Voltaire geistreich gesagt hat, er selbst sei nicht ungläubig, aber er mache ungläubig, spricht schon auf's Entschiedenste die Forderung unbedingter Glaubensfreiheit und allgemeiner Duldung der Religionsparteien aus; die Deisten, von Toland, ja schon von Herbert an suchen jenen Grundwahrheiten auf die Spur zu kommen, die allen Religionen gemeinsam sind, und daher als allen Menschen angeboren betrachtet werden müssen; Shaftesbury erfaßt das Ideal der reinen Menschlichkeit in griechischem Sinn als die sittliche Schön-

heit, als das Gleichgewicht aller Kräfte und Neigungen, als die wohlgestimmte Harmonie das Lebens. Dies erst sind die Vorboten des Marquis Posa'schen Idealismus — dies sind — wenn ich dies Bild gebrauchen darf, die von verschiedenen Seiten herandringenden Töne, die in dem reinen und vollen Accord seiner humanistischen Weltanschauung zusammenklangen.

Das Staatsideal des Marquis Posa ist (abgesehen von dem begeisterten Ausdruck der Humanitätsidee, die es ausspricht, und die nie vorher und später mit gleichem Schwung in Worte gefaßt worden) vornehmlich gegen Eines gerichtet: gegen die Selbstvergötterung des absoluten Staates, gegen die unnatürliche Isolirung der unbeschränkten monarchischen Gewalt. Sein Programm ist deutlich und ausführlich genug, besonders wenn wir auch auf die später fortgelassenen Stellen der älteren Bearbeitung mit Rücksicht nehmen. Ich mache nur im Vorübergehen auf Stellen aufmerksam, die mir besonders bemerkenswerth erscheinen. Nach den Worten: „Ich kann nicht Fürstendiener sein!" spann sich früher der Dialog in folgender Weise weiter:

König:

— — — Mit diesem Spiele
Des Witzes, diesen künstlichen Sophismen,
Gedenken Sie die Pflichten zu betrügen,
Die Sie dem Staate schuldig sind?

Marquis:

Der Staat,
Dem ich sie schuldig war, ist nicht mehr. Ehemals

Gab's einen Herrn, weil ihn Gesetze brauchten;
Jetzt giebt's Gesetze, weil der Herr sie braucht.
Was ich dort meinesgleichen gab, bin ich
Jetzt nicht gehalten, Königen zu geben —

Ist in dieser scharfen Unterscheidung von constitutiven Gesetzen und dictatorischen Satzungen nicht aller Nimbus der Königsgewalt aufgehoben? Steht nicht hier der fertige moderne Republikaner dem Könige gegenüber, der nur noch aus Gefälligkeit die Autorität desselben gelten läßt?

Doch vernehmen wir unseren Staatstheoretiker weiter. Im Staate Philipps, sagt er, wisse er von keinem Vaterlande.

Spanien
Geht keinem Spanier mehr an. Es ist
Die Riesenhülle eines einz'gen Geistes.
In diesem Riesenkörper wollen Sie
Allgegenwärtig denken, wirken, schwelgen,
Und kräftig ringen auf des Ruhmes Bahn.
In seinem Flor gedeihen Sie. Das Glück,
Das Sie ihm reichen, ist Athletenkost,
Der Glieder Nervenkraft zu härten. Menschen
Sind Ihnen brauchbar, weiter nichts; so wenig
Als Ohr und Auge für sich selbst vorhanden.
Nur für die Krone zählen sie. In ihr
Ging ihres Wesens Eigenthum, ihr Selbst
Und ihres Willens hohes Vorrecht unter.
Zu einer Pflanze fiel der Geist. Jetzt blühen
Genie und Tugend für den Thron, wie für
Des Schnitter's Sense Halme sich vergolden.

Dies charakterisirt weit mehr den modernen, französischen Absolutismus, wie ihn Richelieu und Mazarin anbahnten, ein Ludwig XIV. vollendete — als die kirchlich-feudale Despotie Spaniens unter Philipp II.,

die noch aus anderen Standpuncten zu fassen ist. Es sind jene Worte ein Protest gegen das anmaßende Königswort: „l'état c'est moi“, welches in der That Frankreich zur „Riesenhülle Eines Geistes“ machte; sie gehören nach Versailles mehr als nach Madrid. Hier wie überall greift der Marquis der Zeit voran — auch die historische Gestalt Philipps verwandelt sich ihm allmälig in einen ganz abstracten Repräsentanten der monarchischen Omnipotenz. „Ich liebe die Menschheit — und in Monarchien darf ich Niemand lieben, als mich selbst“ — ist dies nicht ganz im Sinne des „Geistes der Gesetze“ gedacht, nach welchem der persönliche Ehrgeiz in der absoluten Monarchie dasjenige bewirken muß, was in dem freien Staat die bürgerliche Tugend bewirkt?

Der Marquis ist ein Republikaner — aber er kann sich eine Monarchie denken, die nach demokratischen Principien regiert wird, ein Königthum mit garantirten „Grundrechten“ des Volkes, wo der Unterthan, zum freien Bürger erhoben, mit freudiger Loyalität der Krone seine Dienste widmet. Philipp soll diesen Staat schaffen, er soll mit anderen Worten die Generalstände einberufen — er soll Spanien eine Charte geben!!

Geben Sie,
Was Sie uns nahmen, wieder. Werden Sie
Von Millionen Königen ein König. — —
Weihen Sie
Dem Glück der Völker die Regentenkraft,
Die — ach so lang — des Thrones Größe nur
Gewuchert hatte. Stellen Sie der Menschheit
Verlor'nen Adel wieder her! der Bürger

Sei wiederum, was er zuvor gewesen,
Der Krone Zweck — ihn binde keine Pflicht,
Als seiner Brüder gleich ehrwürd'ge Rechte.

Der König, der von Millionen Königen ein Herrscher wird, dem der Bürger der Krone Zweck ist, in dessen Reich wieder der Freiheit erhabene, stolze Tugenden gedeihen — er ist nichts anderes, als das ideale Vorbild des constitutionellen Herrschers, wie ihn der moderne Liberalismus noch immer so begreift. Was übrigens Schiller einmal scherzhaft in einem Epigramme sagt: den besten Staat erkenne man an dem, woran man auch die beste Frau erkenne, daß man von beiden nicht spricht — das wird auch hier mit einer ganz ernsthaften Wendung betont. Wie sich der Schöpfer hinter seiner Natur verbirgt — wie die Allmacht nicht ihre Hand sichtbar vorstreckt, sondern nur durch das stille Walten des Naturgesetzes die Welt zusammenhält und regiert — so sei die beste Regierung diejenige, die nicht fortwährend eingreift, nicht durch beständige Maßregeln von oben herab sich bemerkbar macht, sondern wo der Staat durch die organische Lebensthätigkeit seiner Verfassung sich selbst zu erhalten und zu regieren scheint. Ist dies nicht das constitutionelle Staatsideal unserer Zeit? Glauben wir hier nicht einen Helden der Tribüne der Etats généraux oder der Nationalversammlung zu vernehmen?

Wenn wir in den Jugendstücken Schiller's psychologische Widersprüche und Sprünge in der Motivirung allenthalben nachweisen können, so gilt dies vom „Don

Carlos“ noch mehr; nicht etwa, weil die Charakterzeichnung des Dichters noch unsicherer geworden wäre, sondern weil die ideelle Tendenz des Stückes wie ein fremdes Wesen das Triebwerk desselben und seinen natürlichen Zusammenhang kreuzt. Wenn im „Nathan,“ dessen Absicht gleichfalls auf die Darlegung inhaltsvoller Wahrheiten gerichtet ist, die Figuren doch auch als solche selbst Bestand und Lebenskraft haben: so ist im „Don Carlos“ die subjective Begeisterung des Dichters das Einzige, was da wahrhaft lebt, und durch seinen flammenden Anglanz den blutleeren Schattengestalten des Stückes nur ein bloßes Scheinleben verleiht.

Verweilen wir zunächst noch bei unserem Malteser.

Was wir aus dem Vorleben des Marquis Posa erfahren, ist nicht geeignet, uns diesen Charakter zu erklären. Die kühne Heldenthat in dem Castell Sanct Elmo, durch die er das Kreuz, das man ihm gekauft, sich verdienen wollte, verräth nur militairische Bravour, ritterlich romantischen Sinn, aber durchaus nicht den künftigen Freiheitshelden; vollends die Entdeckung der „berüchtigten Verschwörung“ von Catalonien, die ihm Feria nachrühmt, wäre eher geartet, die Carriere eines Herzogs von Alba zu eröffnen, als den späteren Unternehmungen des Marquis zum Vorspiel zu dienen. Wie kommt er zu dieser polizeilichen Großthat, „blos durch seine Fertigkeit der Krone die wichtigste Provinz erhalten zu haben,“ gerade er, der später als ein Hauptverschwörer darauf hinarbeitet, die Niederlande auf immer von der spanischen Monarchie zu trennen? Mit dem Ausspüren jener Conspiration muß er sich

kurz nach seiner Studienzeit in Alcala beschäftigt haben, dort, wo er eben erst mit Don Carlos den berühmten Eid auf die getheilte Hostie geschworen. Und der Inhalt jenes Eides? Einen neuen Morgen heraufzuführen über die spanischen Reiche, die Sache der Freiheit zu fördern, der protestantischen Bewegung Raum zu lassen, die Herrschaft des Pfaffenthums zu brechen! So etwas schwört man aber nicht auf die getheilte Hostie. In dieser Form verbindet man sich eher zu einem Kreuzzug gegen Ketzer, zu einer Hugenottenverfolgung ꝛc., keineswegs aber zu so revolutionairen und antikatholischen Zwecken. Doch sei es darum! verfolgen wir seine weitere Laufbahn. Er geht auf Reisen. Der Horizont seiner Anschauungen erweitert sich; der Geist der Völker wird von ihm studirt, ihre Kräfte, ihre Hilfsmittel abgewogen, ihre Verfassungen geprüft; er lernt den Sinn der religiös-politischen Bewegung tiefer begreifen, die sich im Norden entwickelt hat; gewiegte Männer, wie ein Wilhelm von Oranien, Coligny u. A. nehmen seinen Ideen das Romantische, und stimmen sie zur practischen Brauchbarkeit herunter. Er, der Enthusiast, wird jetzt mit einem Male ein politischer Minengräber ohne Gleichen, und treibt die Conspiration im größten Maßstabe. Sein Jugendfreund, der demokratisch gesinnte Prinz, ist die erste Nummer in seinem Calcul; es ist im vorhinein beschlossen, daß er mit einer Armee nach Flandern gehen, und von Brüssel aus dem Könige die Gewährleistung der niederländischen Freiheit abdringen solle. Nun findet er aber den Prinzen abgezehrt in

hoffnungsloser Liebe, nicht im mindesten gestimmt für seine großen, heroischen Pläne. Was ist da zu thun? Der persönliche Zustand der Prinzen macht ihm weniger Besorgniß, als die momentane Unbrauchbarkeit desselben gegenüber der ernsten Weltlage; liebt er doch die Ideale, die er in dessen Seele gepflanzt, weit mehr als ihn selbst. „Des Freundes Pflicht wäre es gewesen auf Erstickung jener Leidenschaft, keineswegs auf ihre Befriedigung zu denken. Posa, der Sachwalter Flanderns, handelt ganz anders. So lange sein Freund in unbefriedigten Wünschen verschmachtet, kann er fremdes Leiden nicht fühlen; so lange seine Kräfte von Schwermuth niedergedrückt sind, kann er sich zu keinem heroischen Entschlusse erheben. Er eilt also, seinen heißesten Wunsch zu befriedigen — er selbst führt ihn zu den Füßen seiner Königin." *)

Da sieht man, wie unehrlich der abstracte Idealismus wird! Die Freundschaft muß immer Selbstzweck sein, nie Mittel — sei es auch für den bedeutendsten Zweck! Wie unredlich vollends ist dies Vorgehen, mit dem krankhaften Gemüthszustand des Freundes zu seinem Zwecke so verwegen zu experimentiren! Der Marquis hält die Liebeswunde des Prinzen absichtlich offen; wenn die natürliche Begeisterung für Völkerfreiheit bei ihm fast erloschen ist, so soll sie die Fieberglut jener Liebe künstlich anfachen; die Zusammenkünfte mit der Königin, die Posa vermittelt, sollen Don Carlos an die Thränen aus den Niederlanden wirksamer mah-

*) Briefe über „Don Carlos." III.



nen, als es das Wort des Freundes allein vermag. Wie übrigens der Marquis die Königin so rasch für diese revolutionairen Ideen gewonnen, in welcher Weise sein Verhältniß zu ihr, seit jenem Turnier, wo er ihre Farben dreimal siegen machte, so intim geworden, daß er ihr Briefe aus Flandern zur weiteren gefälligen Besorgung einhändigen darf, bleibt unerklärt. Auch ihr Gefühl für den Prinzen ist nur ein Werkzeug für seine politischen Pläne mehr; die schöne Seele Elisabeth's ist in seinen Calcul mit eingerechnet, wie des Infanten Leidenschaft. Schiller spricht das bedenkliche Wort aus: „Daß der uneigennützigste, reinste und edelste Mensch aus enthusiastischer Anhängigkeit an seine Vorstellung von Tugend und hervorzubringendem Glücke sehr oft ausgesetzt ist, ebenso willkürlich mit den Individuen zu schalten, als nur immer der selbstsüchtigste Despot — und warum dies? Weil der Gegenstand von beider Bestrebungen in ihnen, nicht außer ihnen wohnt, und weil jener, der seine Handlungen nach einem inneren Geistesbilde modelt, mit der Freiheit anderer beinahe ebenso im Streite liegt als dieser, dessen letztes Ziel sein eigenes Ich ist." *) Welch' eine bedenkliche Sophisterei! Und wie mag man sich dann auf die Treue eines Enthusiasten verlassen? Bei großen Autokraten, wie Cäsar, Napoleon ꝛc. ist man darauf gefaßt, daß sie den Menschen nur als Mittel gebrauchen, sie gleich des Bretspiel's Steinen nach ihrem Zwecke setzen und schieben. Aber dem begeister-

*) Ebendaselbst XI.

ten Idealisten vertraut man, weil man doch annimmt, daß der Enthusiasmus aus dem Herzen komme, weil man nicht glauben mag, daß er zugleich schwärmen und rechnen könne. Nichts ist unnatürlicher, als der berechnende Enthusiast — und ein solcher ist Marquis Posa.

Von der Audienzscene an, sobald der Marquis die Fäden der Handlung mit eigener Hand ergreift, häufen sich die Widersprüche mehr und mehr. Vor Allem ist die feierliche Versicherung, die der Marquis dem Könige giebt, daß seine Wünsche in seiner Brust verwesen, daß die lächerliche Wuth der Neuerung nie sein Blut erhitzen werde, ganz einfach eine Lüge. Wir erfahren später, daß er mit den Reisen, die er durch ganz Europa gethan, nichts Geringeres beabsichtigt habe, als alle nordischen Mächte für der Flamänder Freiheit zu bewaffnen, ja selbst den Sultan Soliman zu einem Bündniß gegen Spanien zu gewinnen. Er hat ein weit verzweigtes diplomatisches Complot, einen Plan à la Fiesco, nur noch kühner und umfassender eingeleitet, um in den Leck, den die Niederlage der Armada schon der spanischen Herrschaft gemacht, die Flut des Verderbens in vollem Strome zu leiten. Eine politische Nothlüge gegenüber einem Despoten ist wohl verzeihlich, nach Umständen sogar durch höhere Zwecke geboten — aber wir dürfen Eines hier nicht übersehen. Der Marquis hat dem König gegenüber eine Stimmung des vollsten begeisterten Ergusses — er idealisirt sich ihn in diesem Augenblick und glaubt allen Ernstes auf ihn einwirken zu können. In diesem Moment soll-

ten alle seine Aeußerungen **wahr** sein, wenn man überhaupt **an die ganze Scene glauben** soll. Es ist — ich will nicht einmal sagen — unsittlich, sondern vielmehr widernatürlich, mitten im Flusse der enthusiastischen Eröffnung seines Innern auch nur die leiseste Lüge mit durchgehen zu lassen.

Der König läßt den Marquis bis zu Ende ausreden; nicht, weil es in seinem Charakter hinreichend begründet ist, sondern weil der Dichter das Bedürfniß hat, sich gerade an dieser Stelle des Stückes so ganz auszusprechen. Dem Könige, der Egmont kurz vorher ohne alles Bedenken zu den Todten geworfen hat, wäre es wohl angemessener, noch ehe der Marquis zu der berühmten Glanzstelle: „Sire, geben Sie Gedankenfreiheit!“ gekommen ist, nach der Wache zu schellen und ihn sofort der Inquisition zu überliefern. Doch sei es darum. Wir wollen annehmen, daß ihm die edle Schwärmerei des Marquis wirklich Achtung einflöße, daß er in der That daran glaubt, er sei der Erste, dem Jener sein Herz aufgeschlossen, seine Ideen vertraut habe. Wie erklärt sich aber die jetzt folgende Wendung der Scene? Was muthet nun der König dem Marquis zu, ihm, der so entschieden jede Staatsbedienung abgelehnt, der so unumwunden erklärt hat, er könne nicht Fürstendiener sein? Welches Amt hat er für diesen so unabhängigen Charakter ausersehen? Vernehmen wir ihn selbst.

Ihr standet
Vor Eurem Herrn, und habt nichts für Euch selbst
Erbeten — nichts. Das ist mir neu. Ihr werdet
Gerecht sein. Leidenschaft wird Euren Blick

Nicht irren. — **Dränget** Euch **zu meinem Sohn,**
Erforscht das Herz der Königin. Ich will
Euch Vollmacht senden, sie **geheim** zu sprechen.
Indeß seid Ihr mein Kammerherr — —

Das ist, rund heraus gesagt, das Amt eines Hausspions! Und „den erfahrenen Kenner, in Menschenseelen, seinem Stoffe wohl geübt," nimmt es nicht Wunder, daß der Marquis sogleich, ohne alles Zögern darauf eingeht? — Doch sehen wir weiter nach, wie er sich in dieser Rolle benimmt.

Schiller, der früher in Fiesco einen politischen Intriguanten idealisirt hat, läßt hier umgekehrt einen Idealisten der edelsten Art in der verwegensten Weise intriguiren, um seine Ideale auf Schleichwegen der Verwirklichung entgegenzuführen. Dabei kommt aber der Marquis in die schiefste Stellung. Er wird unwahr nach allen Seiten hin. Gegen den König, das versteht sich von selbst — noch mehr aber gegen den Prinzen und zum Theil auch gegen die Königin. — Er läßt sich von Don Carlos unter einem nichtigen Vorwande sein Portefeuille ausliefern und bringt es dem König. Diesen läßt er glauben, er habe bei dem Prinzen dasselbe gethan, was früher die Fürsten Eboli bei der Königin, d. h. die Brieftasche des Prinzen einfach gestohlen.

Ich fand
Gelegenheit, des Prinzen Portefeuille
Mit einigen Papieren **wegzunehmen,**
Die, wie ich hoffe, ein'ges Licht —

Das Natürlichste wäre dies, wenn jetzt der König den Marquis scharf in's Auge faßte und zu ihm dann sagte: „Wie nun, lieber Marquis? können Sie noch

immer nicht Fürstendiener sein? Wie ich sehe, finden Sie sich in ihrer neuen Stellung trefflich zurecht — der Anfang ist gut — ich bin mit Ihnen zufrieden!"

Und wie verhält sich nun Posa zum Prinzen? Dieser ist von Lerma gewarnt. Der erste Schatten des Mißtrauens fällt, obgleich er sich dagegen wehrt, in seine reine Seele — und das Betragen des Marquis Posa in der nächsten Scene, das in der That befremdend, verlegen, und ohne einen Zug der gewohnten Herzlichkeit ist, ist fürwahr nicht dazu angethan, jenen Schatten zu bannen. Die kaum motivirte Abforderung der Brieftasche thut das Ihre hinzu — sie muß in Verein mit jener zurückhaltenden Wortkargheit des Freundes den Prinzen völlig irre machen. Wie der Marquis darüber noch erstaunen kann, ist unbegreiflich.

> Wär's möglich! Wär' es? Also hätt' ich ihn
> Doch nicht gekannt? Nicht ganz? In seinem Herzen
> Wär' diese Falte wirklich mir entgangen?
> Mißtrauen gegen seinen Freund!
> Nein — es ist Lästerung! — Was that er mir,
> Daß ich der Schwächen schwächster ihn verklage?
> . . . . Befremden —
> Das mag es ihn, das glaub' ich gern. Wann hätte
> Er diese seltsame Verschlossenheit
> Zu seinem Freunde sich verseh'n? — Auch schmerzen!
> Ich kann Dir's nicht ersparen, Carl, und länger
> Muß ich noch Deine gute Seele quälen.

Der ganze Monolog ist sophistisch. Wie? hätte der Marquis dem Prinzen wirklich auf keine Weise all' diese Quälerei ersparen können? Dem Freunde ist er doch zunächst zur Aufrichtigkeit verpflichtet; mit dem Grund,

den er für seine Verschlossenheit gegen den Prinzen angiebt, betrügt er sich nur selbst.

> Der König glaubte dem Gefäß, dem er
> Sein heiliges (?) Geheimniß übergeben,
> Und Glauben fordert Dankbarkeit.

Doch Dankbarkeit nicht in dem Maße, daß diese den älteren, tiefer wurzelnden Glauben des Freundes im innersten Nerv verletzt? Der Marquis hätte vielmehr ganz offen dem Prinzen sagen sollen: „Die Sache steht so. Dein Vater hat mich zu sich gerufen. Die Königin ist von der Fürstin Eboli in abscheulicher Weise verleumdet, sie hat dem Könige Briefe ausgeliefert, die schweren Verdacht auf sie werfen — ich hab' es aus des Königs eig'nem Munde. Das Billet der Eboli ist der Schlüssel zu dieser Abscheulichkeit; der König muß es in die Hand bekommen, dann ist jene entlarvt, Elisabeth in Don Philipp's Augen gereinigt." Das hätte dem Prinzen einleuchten müssen; er wäre durch die spätere Mittheilung Lerma's, der gerade bei Ablieferung der Brieftasche in das Cabinet des Königs trat, nicht an seinem Freunde noch mehr irre geworden, er hätte nicht weiter die Eboli für eine edle Natur gehalten und ihr sein bedenklichstes Geheimniß verrathen, Marquis Posa hätte von dem extremen Mittel, den Prinzen zu verhaften, nicht Gebrauch machen, und ebenso den extremsten Ausweg aus diesem Wirrniß, den der Selbstaufopferung, nicht zum Schlusse einschlagen müssen.

Die Einwürfe, die gegen das räthselhafte Benehmen Posa's gegen den Prinzen zu erheben sind, hat Schiller sehr wohl gewürdigt, ohne sie jedoch beseitigen

zu können: „Viele," sagt er, haben unserem Freunde vorgeworfen, daß er, der von der Freiheit so hohe Begriffe hegt und sie unaufhörlich im Munde führt, sich doch selbst einer despotischen Willkür über seinen Freund anmaße, daß er ihn blind, wie einen Unmündigen, leite, und ihn eben dadurch an den Rand des Untergangs führe. Warum nimmt er seine Zuflucht zur Intrigue, wo er durch ein gerades Verfahren ungleich schneller und sicherer würde zum Ziele gekommen sein? . . . Warum? Weil es die Schwärmerei des Marquis ist, geräuschlos, ohne Gehilfen, in stiller Größe zu wirken. Wie die Vorsicht für einen Schlafenden sorgt, will er seines Freundes Schicksal auflösen, er will ihn retten, wie ein Gott, — und eben dadurch richtet er ihn zu Grunde. Daß er zu sehr nach seinem Ideal von Tugend in die Höhe, und zu wenig auf seinen Freund herunterblickte, wurde Beider Verderben. Carlos verunglückte, weil sein Freund sich nicht begnügte, ihn auf eine gemeine Art zu erlösen." *) Ich begreife nicht, wie die Intrigue dem hohen Idealismus des Marquis angemessener sein soll, als ein offenes Vorgehen; ich finde darin vielmehr einen ungemessenen Hochmuth, die Vorsehung spielen zu wollen, sich in ein undurchdringliches Geheimniß zu hüllen, ein Vertrauen wie zu einer lenkenden Gottheit zu fordern — um erst zuletzt durch den Ausgang mit einem Mal zu überraschen und die Zweifler zu beschämen! Wem es ernst ist, einen Freund zu retten, der darf es nicht

*) Ebendaselbst XI.

für gemein erachten, den natürlichsten Weg dazu einzuschlagen; gerade die heroische, großartige Manier, in der es der Marquis thun will, verdirbt zuletzt Alles. —

Zu der Königin stellt sich der Marquis seit der Audienzscene etwas offener, als zum Prinzen, aber doch immer mit einem bedenklichen Hinterhalt. Die Scham verbietet es ihm allerdings als Mann von Ehre, es auszusprechen, weshalb er vom Könige an sie geschickt sei; die Königin erräth aber so viel, daß sein Amt einen anderen Namen habe, als seine Absicht.

Königin:

Der König wollte mir
Wahrscheinlich nicht durch Sie entbieten lassen,
Was Sie mir sagen werden.

Marquis:

Nein.

Königin:

Und kann
Die gute Sache schlimme Mittel adeln?
Kann sich, verzeihen Sie mir diesen Zweifel —
Ihr edler Stolz zu diesem Amte borgen?

Dies ist die richtige Kritik seines zweideutigen Benehmens; mit feinem Blick entdeckt Elisabeth darin etwas von jener verrufenen Moral der Jesuiten. Wie aber benutzt der Marquis den wichtigen Moment der ungestörten Unterredung? Er weiß, in wie schändlicher Weise, und von wem die Königin beschuldigt ist — weiß es, wie Weiber- und Pfaffenintrigue auf sie ihre Geschosse richten — aber darüber geht er mit leichter Nonchalance hinweg.

Wären
Sie nicht Sie selbst, ich würde eilen, Sie
Von ein'gen Dingen zu belehren, vor
Gewissen Menschen Sie zu warnen — doch
Das braucht es nicht bei Ihnen. Die Gefahr
Mag auf- und untergehen um Sie her,
Sie sollen's nie erfahren. Alles dies
Ist ja nicht so viel werth, den gold'nen Schlaf
Von eines Engels Stirne zu verjagen.

Statt dieses müssigen Complimentes, welches er der schönen Seele der Königin macht, wären gewisse Warnungen und Eröffnungen hier gar sehr am Platze gewesen; auch hätte der Marquis, wenn er schon einmal den Boden der Intrigue betreten, wenigstens daran wohl gethan, mit der Ueberbringung der Brieftasche des Prinzen sich möglichst zu beeilen. Wenn das Billet der Eboli an den Infanten in den Händen des Königs war, ehe die Königin kam, um über den Briefdiebstahl Klage zu führen, so war ihr der ganze äußerst peinliche Auftritt erspart; die Fürstin Eboli, in dieser Weise entlarvet, wäre wohl schon jetzt vom Hofe verwiesen worden, ehe noch der Prinz auf den unseligen Einfall kam, sie zu seiner Vertrauten zu wählen. Aber was interessiren den Marquis diese persönlichen Angelegenheiten in einem Momente, wo seine ganze Seele mit Flandern's Freiheit beschäftigt ist? Die Königin ist jetzt die erste Karte in seinem politischen Spiel: sie soll dem Prinzen ein Wort sagen, das er nur von ihren Lippen ohne Abscheu hören kann — es heißt Rebellion! Carlos soll dem Könige ungehorsam werden, nach Brüssel heimlich sich begeben, damit die flandrische Sache durch den Königssohn erstarke. Was in Ma-

drid der Vater ihm verweigert, wird er in Brüssel ihm bewilligen; wenn er früher die billige Bitte abgewiesen, so werde er nun das Verbrechen übersehen müssen. Die Königin hat genug von dem abenteuerlichen Grundzug der Schiller'schen Frauen, um diese Idee „groß und schön" zu finden. Eigentlich ist sie aber perfid, diese Idee, und zwar nach zwei Seiten hin. Wo ist da die Dankbarkeit für das Vertrauen des Königs geblieben, von welcher der Marquis an einer anderen Stelle declamirt, — wo aber vollends die Redlichkeit gegen den Freund? Gerade in jenem Moment eröffnen sich dem Marquis die günstigsten Chancen, durch die häuslichen Aufpassereien und Kammerdienerstreiche, zu denen er sich scheinbar hergiebt, sich den Weg zum Ministerportefeuille zu bahnen. Wenn er Premier wird, so beseitigt er den Einfluß der Alba's und Domingo's auf legalem Wege; indeß nun der gefeierte Reformminister in Madrid diese Triumphe feiert, soll inzwischen der Infant die traurige Rolle des entarteten Sohnes, des frechen Rebellen in Brüssel spielen? Seltsame Zumuthung!

Wenn es wahr ist, daß der König dem Marquis sein Herz geschenkt, daß er ihn seinen Sohn nennt, so läge ja jetzt die Versöhnung zwischen Philipp II. und dem Infanten in seiner Hand. Statt dessen macht er Anstalt, die Kluft zwischen Vater und Sohn noch weit größer zu machen, den Infanten zu einer That zu veranlassen, die den früheren, von Höflingen geschürten Argwohn des Königes bestätigen, den Namen des Prinzen vor ganz Europa brandmarken soll! Doch sei es d'rum — Flandern wird ja dadurch frei!

Die Intrigue des Marquis hat aber der Räthsel noch mehr. Die Aufschlüsse und Andeutungen, die er dem König giebt, sollen ihn von seinen Eifersuchtsgedanken so weit als möglich ablenken. Die Beziehung des Prinzen zur Königin ist jedoch nicht wegzuleugnen; da kommt er denn auf den verwegenen Einfall, ihr eine politische Bedeutung zu unterlegen.

Marquis:

Wenn zwischen
Dem Prinzen und der Königin geheime
Verständnisse gewesen sind, so waren
Sie sicherlich von weit — weit and'rem Inhalt,
Als dessen man sie angeklagt. Ich habe
Gewisse Nachricht, daß des Prinzen Wunsch,
Nach Flandern abzureisen, in dem Kopfe
Der Königin entsprang.

König:

Ich glaubt' es immer.

Marquis:

Die Königin hat Ehrgeiz — darf ich mehr
Noch sagen? — Mit Empfindlichkeit sieht sie
In ihrer stolzen Hoffnung sich getäuscht,
Und von des Thrones Antheil ausgeschlossen.
Des Prinzen rasche Jugend bot sich ihren
Weit blickenden Entwürfen dar — ihr Herz —
Ich zweifle, ob sie lieben kann.

König:

Vor ihren
Staatsklugen Plänen zittere ich nicht.

Marquis:

Ob sie geliebt wird? — Ob von dem Infanten
Nichts Schlimmeres zu fürchten? Diese Frage

Scheint der Untersuchung werth. Hier glaub' ich,
Ist eine streng're Wachsamkeit vonnöthen —

König:

Ihr haftet mir für ihn! —

Man merke wohl. Dem Marquis liegt Alles daran, daß der Prinz in der nächsten Zeit nach Brüssel abgehe. Nun verräth er dem König fast Alles, was er erst kürzlich mit der Königin verabredet, übernimmt die Verpflichtung, selbst den Infanten zu bewachen, läßt sich sogar für alle Fälle einen Verhaftsbefehl ausstellen. Hat er da nicht seine eigeneu Pläne gekreuzt? Man nehme nun an, daß der Infant trotz alle dem nach Brüssel kommt, daß der Aufstand dort wirklich ausbricht. Wie schlimm ist dann die Königin durch die Aussagen des Marquis compromittirt! Mag der König jetzt auch sagen: „er fürchte ihre staatsklugen Pläne nicht“, — wird er die Sache auch so leicht nehmen, wenn das Ungeheure wirklich geschieht? Wird er die Aufstachelung des Prinzen zu dem verwegenen Complott nicht wieder auf das Motiv einer verbrecherischen Liebe zurückführen?

Doch genug! Wie wir sehen, hat sich der Marquis so sehr nach allen Seiten hin in Widersprüche verwickelt, daß es förmlich seiner Selbstopferung bedarf, um ihn wieder zu rehabilitiren und die Redlichkeit seiner Absichten glaublich zu machen. Wie Schiller es deutet, stirbt er nicht deshalb, um dem Prinzen zu retten — dazu hätten sich ihm vielleicht noch andere, weniger gewaltthätige Auswege gezeigt — sondern „um für sein in des Prinzen Seele niedergelegtes Ideal Alles zu thun

und zu geben, was ein Mensch für etwas thun und geben kann, das ihm das Theuerste ist; um ihm auf die nachdrücklichste Art zu zeigen, wie sehr er an die Wahrheit und Schönheit dieses Entwurfes glaube und wie wichtig ihm die Erfüllung desselben sei." Meines Erachtens stirbt er darum, um seine Rolle, in der zuletzt so manche Verstöße vorkamen, doch noch mit einem heroischen Schlußeffect zu endigen; ruft er sich doch selbst als Seitenstück zu dem „plaudite amici" kurz vor seinem Tode das selbstgefällige Wort zu: „Ich bin mit mir zufrieden!" Um seinen Stolz zu befriedigen, bereitet er sich den Tod; — die Königin hat Recht, wenn sie sagt, er habe nur um Bewunderung gebuhlt! Mit dieser macht er sich auch reichlich für sein Opfer bezahlt, und genießt sie in den beiden Abschiedsscenen mit der Königin und dem Infanten in vollen Zügen. Aber diese letzte That ist ebenso schlecht calculirt, als alle seine früheren Schritte — denn sie zieht den Prinzen und die Königin unrettbar nach in's Verderben.

Schiller hat später, um den Charakter des Marquis von dem Vorwurf der Inconsequenz zu reinigen, ausführlich darzulegen gesucht, daß derselbe nur aus seinem kosmopolitischen Idealismus, nicht aber aus dem Freundschaftspathos heraus begriffen werden müsse, wenn man ihn richtig verstehen soll. Posa ist der kältere, der spätere Freund; sein Stolz muß durch ein großes Opfer bezwungen werden — aber auch da verliert er den Fürstensohn nicht aus den Augen. „Ich will bezahlen", sagt er, „wenn du König bist". Die Idee des Standesunterschiedes drängt sich zwischen ihn und seinen Freund,

der ihm freiwillig entgegeneilt; es ist weniger Freundschaft als Mitleid, was den Marquis dem Prinzen gewann. Die Empfänglichkeit des Prinzen für die Ergießungen des jungen Weltbürgers befestigte das Bündniß und gab ihm den idealen Gehalt. Ein Geist, wie Posa's, mußte seine Ueberlegenheit frühzeitig zu genießen streben, und der liebevolle Carlos schmiegte sich so unterwürfig, so gelehrig an ihn an! Posa sah sich in diesem Spiegel selbst, und freute sich seines Bildes. Später liebt er in ihm das einzig unentbehrliche Werkzeug zu seinem großen Freiheitszweck, und umfaßt er als solches mit eben dem Enthusiasmus als den Zweck selbst. Noch kennt er keinen anderen und kürzeren Weg, sein hohes Ideal von Freiheit und Menschenglück wirklich zu machen, als der ihm in Carlos geöffnet wird. Nun folgt die Unterredung mit dem König. Im Feuer seines Enthusiasmus verirrt er sich auf einen Augenblick zu der ausschweifenden Idee, sein Ideal unmittelbar an die Person des Königs anzuknüpfen, es durch diesen selbst in Erfüllung zu bringen. Die Freimüthigkeit, womit Posa seine Lieblingsgefühle, die bis jetzt zwischen Carlos und ihm Geheimnisse waren, dem Könige vortrug — der Wahn, daß dieser sie verstehen, ja gar in Erfüllung bringen könnte, war eine offenbare Untreue, (?) deren er sich gegen seinen Freund Carl schuldig machte. Diese Philosophie, diese Entwürfe für die Zukunft waren ja das Palladium ihrer Freundschaft; wie konnte er es nun wagen, ihm zu bekennen, daß er dieses Palladium veruntreut hätte? Ihm gestehen, was zwischen ihm und dem Könige vorgegangen war, mußte in sei-

nen Gedanken ebenso viel heißen, als ihm ankündigen, daß es eine Zeit gegeben, wo er ihm gar nichts mehr war. Daher die Schweigsamkeit des Marquis in diesem Punkt. Es war Delicatesse, es war Mitleid, daß Posa, der Weltbürger, dem künftigen Monarchen die Erwartungen verschwieg, die er auf den jetzigen gegründet hatte; aber Posa, Carlos' Freund, konnte sich nicht schwerer vergehen, als durch diese Zurückhaltung selbst. Aus späteren Stellen erhellt deutlich, daß es Augenblicke müsse gegeben haben, in denen er mit sich zu Rathe ging, ob er seinen Freund nicht geradezu aufopfern sollte? Später entscheidet er sich wohl, den König aufzugeben, da in seinem starren Boden keine seiner Rosen mehr blühen könne, und verweist Spanien auf seinen großgesinnten Freund. Doch wehe, fügt er hinzu:

Weh mir und ihm, wenn ich bereuen sollte!
Wenn ich das Schlimmere gewählt? Wenn ich
Den großen Wink der Vorsicht mißverstanden,
Der mich, nicht ihn, auf diesen Thron gewollt!

Also hat er doch gewählt, und um zu wählen, mußte er ja den Gegensatz sich als möglich gedacht haben. Aus alle dem erkennt man offenbar, daß das Interesse der Freundschaft einem höheren nachsteht, und daß ihr nur durch dieses letztere ihre Richtung bestimmt wird. Niemand im ganzen Stücke hat dieses Verhältniß zwischen beiden Freunden richtiger beurtheilt, als Philipp selbst. Im Munde dieses Menschenkenners will der Dichter seine ganze Apologie und sein eigenes Urtheil von dem Helden des Stückes niedergelegt haben.

Wem brachte er dies Opfer?
Dem Knaben, meinem Sohne? Nimmermehr.
Ich glaub' es nicht. Für einen Knaben stirbt
Ein Posa nicht. Der Freundschaft arme Flamme
Füllt eines Posa Herz nicht aus. Das schlug
Der ganzen Menschheit. Seine Neigung war
Die Welt, mit allen kommenden Geschlechtern.

So weit Schiller; wir sehen daraus nur, wie eine Gestalt die mehr gedacht, als geschaffen ist, sich nachträglich ganz in Reflexionen verflüchtigt, und zuletzt nur zu einem Uebungsstoff der Dialektik wird. Mir scheint der kritisch reconstruirte Marquis noch weit lebloser zu sein, als der gedichtete; wie kann man sich für ihn erwärmen, der nur einen heißen Kopf, aber dabei ein eiskaltes Herz hat, ein Enthusiast ohne allen subjectiv gemüthlichen Antheil ist? Wer die Menschheit wahrhaft liebt, muß sie in den Menschen, in den Einzelnen lieben, und thut er das, dann wird es am besten sein, er fängt mit seinen Freunden an: sonst ist er nichts, als eine vornehme Art von Egoist, der blos seine Ideen, d. i. wieder nur sein Ich liebt, wenn es auch das bessere, das denkende Ich sein mag. Zu dieser heroischen Selbsterhebung, zu diesem an der eigenen Größe sich weidenden Stolz versteigt sich der Marquis auch immer mehr und mehr; man sieht an ihm, da er nur das getreue Spiegelbild des Dichters ist, wie sehr dieser sich damals selbst bewunderte und in dem Gedanken seiner Größe schwelgte. Die selbstische Natur des Helden zeigt sich vornehmlich da, wo er den Freund in Gefahr weiß; er interessirt sich nicht für ihn sowohl, als für die kühne Idee des Rettungsplanes, den er sich

ausgedacht. Die Motivirung seiner Verschlossenheit ist durchaus unwahr, sie ist nur ein Beweis, daß er, der hochmüthige Idealist, auch im bedeutungsvollsten Moment das Bedürfniß gemüthlicher Mittheilung nicht kennt. Warum hätte er dadurch, daß er den König zum Vertrauten seiner Ideale machte, das Palladium der Freundschaft veruntreut? Sind Ideen Privatgeheimnisse, welche die Betheiligung eines Dritten ausschließen? Ich dächte, sie sind allgemein wie das Licht, das nicht unter den Scheffel gestellt werden soll! Wäre es dem Marquis gelungen, den König ganz für diese Ideen zu gewinnen, so hätte er damit auch das Herz des Vaters dem Sohne wiedergewonnen, ihm gerade dadurch also den höchsten Freundesdienst erwiesen; denn die Gegensätze der Anschauung waren es doch zunächst, die sich entfremdend zwischen Vater und Sohn stellten. Dagegen ladet der Marquis durch das ganz unerklärliche Betragen, das in jener Indiscretion, die keine ist, ihren Grund haben soll, den schweren und dringenden Verdacht auf sich, eine wirkliche Indiscretion, einen Treubruch der schlimmsten Art begangen, das eigentliche Privatgeheimniß seiner Freundschaft mit dem Prinzen preisgegeben zu haben. Der Infant ist guter Junge genug, selbst diese Verrätherei zu idealisiren und den treulosen Freund mit blutendem Herzen noch zu bewundern. „Er opferte mich seiner Tugend!" d. i. er beging einen Schelmenstreich um seines Ideals willen — wie groß und erhaben! — So weit geht die Verwirrung des Gefühls, wenn ein Charakter seine natürliche Grund-

lage verloren hat, und nur nach dem Schema einer Idee concipirt ist.

Man verzeihe mir das lange Verweilen bei dem späteren Helden des Stückes; es galt aber hier nicht blos eine einzelne Figur, sondern eine ganze Bildungsform des Dichters zu beurtheilen. Den übrigen Gestalten wollen wir nur raschen Blickes vorübergehen.

Der Prinz reiht sich noch ganz den Jugendhelden des Dichters an, und ist im Sturm und Drang des Hasses und der Liebe ihnen durchaus verwandt. Nur ist er noch unselbstständiger als sie, und bedarf daher des lenkenden Freundes. Der polemische, negative Charakter des Stückes, der in der ersten Fassung entschieden überwog, wurzelte durchaus im Prinzen; durch Marquis Posa trat später die positive Ergänzung, das Ideal der Zukunft hinzu. Wenn Carl Moor und Ferdinand gegen die unnatürliche Verzerrung der Menschheit, gegen die conventionelle Heuchelei der Zeit im Kampfe stehen, so wird hier dieser Gegensatz aus der Gegenwart in die Geschichte transportirt; an die Stelle der pygmäenhaften Hofschranzen eines deutschen Kleinstaates treten hier ganz andere Würger der Freiheit, die Schergen des heiligen Amtes, die Henkersknechte des Despotismus — im Hintergrunde, geisterhaft-düster, die grandiose Gestalt des Großinquisitors selbst.

Jener noch jugendlichere Don Carlos, wie er in den ersten Proben der „rheinischen Thalia“ uns entgegentritt, entladet seinen ganzen pathetischen Zorn zu-

nächst gegen den Dominicanermönch Domingo, den Menschenmäkler in der Ordenskutte, den Schlächter des heiligen Gerichtes, den Kuppler für die königlichen Gelüste; in der späteren Bearbeitung setzt ihm der Prinz statt beredter Entrüstung nur wortkarge Verachtung entgegen. — Das Verhältniß des Infanten zum König ist unnatürlich gespannt und entfremdet, beiläufig so wie das Ferdinand's zu seinem Vater, dem Präsidenten; aus diesem klaffenden Riß lodert aber eine schöne, enthusiastische Flamme empor, an der der Prinz sein vereinsamtes Gemüth erwärmen und aufrichten muß — es ist die Freundschaft zu dem „Bürgerkinde" Posa, dem er („das erste Beispiel von den Fürsten allen") das Herz von einem Königssohne darbringt. So ist denn der ursprünglichen Intention nach diese Freundschaft, wie sie der Prinz auffaßt, nur ein Seitenstück zu Ferdinand's Liebe, ein kühnes Ueberspringen der Standesunterschiede durch die Macht der Empfindung. Carlos hält Rodrigo's Hand gegen Himmel, und spricht die Worte:

Hier umarmen,
Hier küssen sich vor deinem Angesicht
Zwei Jünglinge, voll schwärmerischen Muth's,
Doch edlern, bessern Stoff's, als ihre Zeiten —
Getrauen sich den ungeheuren Spalt,
Wodurch Geburt und Schicksal sie geschieden,
Durch ihrer Liebe Reichthum auszufüllen,
Und größer, als ihr Loos zu sein — hienieden
Nennt man sie sonst Monarch und Unterthan,
Dort oben sagt man Brüder!

Freilich stellt sich das Verhältniß hier anders, als in „Cabale und Liebe." Wenn Ferdinand die Mu-

fantentochter gänzlich beherrscht, so wächst hier der Unterthan dem Prinzen bald über den Kopf; wenn dort das Mißtrauen schnell zur giftigsten Frucht reift, so betet hier der Fürstensohn den bürgerlichen Freund noch da, als er von seinem Verrath sich für überzeugt halten muß, als sein höchstes Ideal an. Ueberhaupt hat der Prinz vor allen Helden der Jugendzeit Schiller's ein Uebermaß von Vertrauen voraus; wie er ein Knabe ist an wahnsinniger Verliebtheit, so auch an Arglosigkeit, die fast schon beschränkt ist. Er muß es sich auch gefallen lassen, überall als Knabe behandelt zu werden; der König in seiner starren Strenge, die Königin in ihrem mild zurechtweisenden Ton, der Marquis in seiner stäten Bevormundung — sie nehmen ihm gegenüber alle denselben Standpunct ein, sie sind eigentlich im wesentlichen Punct über ihn einig, daß er fort und fort geleitet werden müsse. Nur zuletzt hat die Königin mit ihm die Rolle gewechselt, und staunt die an der Leiche des Marquis gereifte Heldengröße des Mannes an ihm an, während er früher in dem Garten von Aranjuez die heroische Hoheit des Weibes an ihr fast mit Beschämung bewundern mußte. Im Uebrigen sucht der Kurzblick und die heißköpfige Uebereilung des Infanten ihres Gleichen. Eben hat die Königin in der Gartenscene das Feuer seiner Leidenschaft mit dem Zauber ihrer reinen Würde gedämpft — und kurze Zeit darauf kann er glauben, daß das im Grisettenstyl abgefaßte Billet der Eboli von der Königin komme! Dazu kommt noch eine merkwürdige Vergeßlichkeit des Dichters, die schon Hoffmeister herausgefunden hat. Jene erste

Zusammenkunft mit der Prinzessin setzt nothwendig voraus, daß Carlos die Handschrift der Königin nicht kannte, und er sagt auch selbst (Act II, Scene 4):

„Noch hab' ich nichts von ihrer Hand gelesen!"

Später erfahren wir aber, daß sie lange vorher mit einander in Briefwechsel standen. Carlos sagt zu Posa (Act IV. Sc. 3).

„Gieb mir die Briefe doch noch einmal. Einer
Von ihr ist auch darunter, den sie damals,
Als ich so tödtlich krank gelegen, nach
Alcala mir geschrieben. Stets hab' ich
Auf meinem Herzen ihn getragen" 2c.

Schiller gerieth hier in dieselbe Zerstreutheit, wie so manche Romanschriftsteller, die ihr Manuscript stückweise abliefern müssen, und später vergessen, ob ihre Heldin blaue oder schwarze Augen habe. Der Dichter scheint überhaupt an der Uebereiltheit seines Liebhaberhelden, da wo es eine Motivirung galt, theilgenommen zu haben; die Scene mit der Eboli hat solcher Sprünge mehrere. Die Prinzessin hat eben mit der Koketterie einer fertigen Buhlerin mit seiner Hand getätschelt und sagt dazu mit deutlicher Beziehung:

Prinz, diese Hand hat noch
Zwei kostbare Geschenke zu vergeben —
Ein Diadem und Carlos' Herz — und beides
Vielleicht an Eine Sterbliche? An Eine?
Ein großes göttliches Geschenk! — beinahe
Für Eine Sterbliche zu groß! — wie Prinz?
Wenn Sie zu einer Theilung sich entschlössen?
Die Königinnen lieben schlecht —

Ist das nicht verständlich genug? Hat sie sich dadurch dem Prinzen nicht geradezu zur Maitresse offerirt?

Was sagt darauf der Prinz? Gerührt von „ihrer Unschuld, ihrer lauteren, unentheiligten Natur“ schickt er sich dazu an, ihr sein wichtigstes, gefährlichstes Geheimniß anzuvertrauen, ehe es die schlaue Eboli selbst noch erräth!

In solcher Weise bewegt sich dieser Charakter in unmotivirten Absprüngen weiter. Doch kein Wunder! wenn sich der erhabene Freund des Prinzen beständig verrechnet, so darf er selbst sich immerhin so übereilen. Er ist zu lange Knabe, sein Freund zu früh Mann — beide aber das Eine und das Andere nur in der Idee.

Treten wir mit Don Philipp nun, wenigstens auf einen Augenblick, auf den historischen Boden des Stückes. Noch immer ist die Charakteristik desselben, wie die der früheren Jugenddramen, auf Contraste gebaut, der Dichter stellt sich mit der ganzen Fülle seines subjectiven Antheils auf die eine Seite gegen die andere. Dabei schildert er aber den Gegner doch imponirend und bedeutend, seine sittliche Erregung läßt ihn die Contouren des geschichtlichen Bildes nicht verzeichnen. König Philipp und der ihn noch weit überragende Großinquisitor stellen sich der idealistischen Figurengruppe der Tragödie sehr achtunggebietend gegenüber; wenn zum Schluß die Morgensonne der Freiheit erbleicht, und die grelle Flammenlohe, der erstickende Qualm des heiligen Amtes vor ihr hoch emporwirbelt, so fühlen wir dieser ungebrochenen Energie der Reaction gegenüber weniger Haß, als athembeklemmendes, starres Staunen. Nur der unreifere Don Carlos des ersten Entwurfes durfte

noch seine Wuth an dem pfäffischen Lakaien der Inquisition, an dem Späher Domingo auslässen; als die Santa Casa zuletzt in ihrer ganzen finsteren Mächtigkeit uns entgegentritt, müssen solche jugendliche Scheltworte gänzlich verstummen.

Der König selbst ist durchaus nicht in jenen grellen Farben gemalt, in die sonst der pathetische Tyrannenhaß seinen Pinsel taucht. „Er ist", wie Hoffmeister treffend hervorhebt *), „nicht als ein Ungeheuer dargestellt worden, sondern erscheint vielmehr als höchst bemitleidenswürdig. Der mächtigste Monarch der Welt jammert, daß er keinen Menschen habe, der ihn liebe, und in ihm selbst darf sich, nach den Worten des Großinquisitors, kein menschliches Gefühl regen! Von Allen, die um ihn sind, sieht er sich nur geschmeichelt oder gehaßt oder getäuscht; . . . der mächtigste Herrscher der Erde ist ein Sclave der Inquisition — doch empfindet er den Wellenschlag des neuen Jahrhundertes an seiner bebenden Brust, und beweint in dem Tod seines Verräthers und Verächters, des Posa, seine erste Liebe zu einem menschlichen Wesen." Dies Alles ist höchst erschütternd und mit großer Kraft der Empfindung dargestellt; freilich hat der Dichter dabei den König seinem specifischen Boden enthoben und so ganz „in seine eigene Ideenbewegung mit hineingerissen", daß man gar nicht weiß, wie man dies mit seiner historisch vorgezeichneten Individualität nur im Entferntesten in Einklang brin-

*) Schiller's Leben, Geistesentwicklung und Werke. I. Th. S. 301.

gen soll. In den Paroxismen nach dem Tode des Marquis wird der König ganz zu einem Schiller'schen Idealisten, bis ihn der Cardinal wieder in den starren Realismus des spanischen Regierungssystems zurückwirft.

Das Triebwerk der Motive in diesem Charakter ist gleichfalls ein unentwirrbares Räthsel. Die Eifersucht quält ihn bis zum Wahnsinn — die giftigen Einflüsterungen seiner Höflinge, die doch zu feige sind, sie auf eigene Gefahr zu vertreten, brennen wie Höllenstein in seiner Wunde. Er sehnt sich nach einem Menschen. Wenn man aber über Familienverhältnisse Aufschluß haben will, sucht man nicht in der Schreibtafel nach fremden Namen, nach interessanten, aber durchaus fernstehenden Persönlichkeiten, — sondern sieht sich nach einem treuen, ehrlichen Auge in unmittelbarer Nähe um. Ein solches hat Graf Lerma — warum verfällt der König nicht auf ihn? Mit welchem Recht erwartet er von Marquis Posa, der ihm die Wahrheit im idealen Sinne sagt, jene gemeine, schlau erspähte Wahrheit, wie sie die Polizei ihren geheimen Organen für guten Sold bezahlt? Und als er wirklich darauf eingeht — wie unbegreiflich, daß ihn der König noch achten, ja lieben kann! Einen Höfling mehr hätte er nach dieser Erfahrung an ihm gefunden, aber keinen Menschen; einen rasch bekehrten Diener, der an Spähersinn die Domingo's noch überbietet, der den traurigen Beweis liefert, wie auch der „starke Geist" mit wenigen Strahlen der königlichen Gunst sich leicht corrumpiren läßt. Nun mußte Don Philipp die Menschen noch tiefer

verachten als früher, wenn auch ein Marquis Posa sich scheinbar in den goldenen Schlingen der Königsgunst fangen läßt . . .

Doch immer noch Tadel und kein Ende! So konnte ich es schon von manchen meiner Zuhörer vernehmen, und gewiß wird es auch ein guter Theil meiner Leser wiederholen.

„Will uns dieser Mensch die Thatsache des Enthusiasmus wegraisonniren, den dieses wunderbare Werk seit je erregt hat? Will er das kalte Wasser der Kritik in die Glut der Gefühle schütten, die es noch immer lebendig entzündet? Er wage es immerhin — die Flamme wird nur zornig aufprasseln, aber sich nicht verlöschen lassen! Laut spricht gegen ihn der Enthusiasmus des Jünglings, der sich mit Carlos stürmischer Liebe an die Brust jenes edlen Weltbürgers wirft, nicht minder laut auch die dankbare Empfindung des Mannes, der nicht ungerührt an seine ernste Mahnung denkt, daß man im reiferen Alter noch vor den Träumen seiner Jugend Achtung hegen, und nicht irre werden soll, wenn des Staubes Weisheit Begeisterung, die Himmelstochter lästert . . . .“

Was soll ich auf so schwere Anklagen erwidern, wie die Schuld verantworten, daß ich mit anderen gewiegten Beurtheilern auch es versuchte, aus dem Halbtraum unkritischer Bewunderung den Leser zu wekken? Ist dieser Halbtraum doch so süß! Ich frage aber nun: habe ich etwa den idealen Gehalt dieses Werkes angetastet, der in unvergänglich reinem Sternenglanz auf die Welt herniederleuchtet, wenn ich die

künstlerische Form, die Oekonomie des Drama's einer näheren, prüfenden Untersuchung unterzog? Nicht an das Herz und den Pulsschlag dieser Dichtung habe ich mit frevelnder Hand gerührt, nur die äußere dramatische Ausgestaltung war es, die diese kritische Prüfung betraf! Man will wissen, daß die Perle, so kostbar sie ist, nur ein krankhaftes Product der Muschel sei, die sie erzeugt; so ist auch eine solche überquellende Fülle der reinsten Idealität nicht selten ein Krankheitsstoff in dem Organismus des Kunstwerkes, das seinen Leib zerstört, während es, von ihm losgelöst, ein Juwel von unschätzbarem Werthe bleibt. Als solchen bewahre es die Nation und trage es an ihrem Herzen, daß es fort und fort unter diesem Schatze höher schlage und noch fernerhin jedes Alter an ihm sich erhebe und begeistere! Der Inhalt bleibt köstlich und edel, wenn er auch die Form überwuchert, in der er sich als ein Höheres entwickelt und herangebildet hat; was geht es da weiter die Begeisterung für diesen Inhalt an, wenn die ästhetische Beurtheilung den „Don Carlos“ unmöglich den Meisterstücken der dramatischen Kunst beizuzählen vermag? Was kann es sie verstimmen und stören, wenn die Kritik die Schale der aufgebrochenen Muschel nicht mehr so hoch zu schätzen vermag, in der jene Perle zu so seltener Größe und Reinheit herangewachsen!

IV.

Schiller als Denker.

Wie wiederholt betont wurde, hat Schiller schon den Marquis Posa mehr gedacht, als gedichtet. Er hatte dabei das richtige Gefühl, daß der ideelle Inhalt, den er in diese Gestalt hineingelegt, vielen für die dramatische Behandlung zu abstract scheinen dürfte, aber es schien ihm eines Versuches nicht unwerth, „Wahrheiten, die Jedem, der es gut mit seiner Gattung meint, die heiligsten sein müssen, und die bis jetzt nur das Eigenthum der Wissenschaft waren, in das Gebiet der schönen Künste herüberzuziehen, mit Licht und Wärme zu beseelen, und als lebendig wirkende Motive, in das Menschenherz gepflanzt, in einem kraftvollen Kampfe mit der Leidenschaft zu zeigen." Hat sich der Genius der Tragödie, so fügt der sich selbst erklärende Dichter hiezu, für diese Gränzverletzung an mir gerächt, so sind deswegen einige nicht ganz unwichtige Ideen, die hier niedergelegt sind, für den redlichen Finder nicht verlo-

ren! — Gewiß, das sind sie nicht — und dieser redliche Finder war die ganze Nation. Gerade jener rhetorische Ueberfluß, der die Harmonie des dramatischen Kunstwerkes stört, sichert diesem Stücke seine Stelle in der Weltliteratur; er hat eine weite Lichtspur der reinsten Begeisterung nach sich gezogen, die bis in unsere Tage in unvergänglicher Fülle nachglänzt.

Aber den Dichter selbst hat das rein gedankenhafte Element, das in dieser hellsten Gestalt seiner Jugendperiode verkörpert ist, unerbittlich aus dem Gebiete des poetischen Schaffens in jenes der philosophischen Idee hingedrängt. Weiter konnte er auf diesem Wege nicht gehen; Marquis Posa konnte nicht wiederholt, geschweige denn überboten werden: ferner noch in dieser Weise Licht in Licht zu malen, war innerhalb der Sphäre dramatischer Gestaltung nicht mehr möglich.

Das Gedankenleben, zu dem sich der Dichter aus dem Drang des Gefühls und Affects erhoben hatte, bedurfte der philosophischen Austiefung: dieser Weg war Schillers Geiste unbedingt vorgezeichnet.

Streng genommen hatte Schiller seine philosophische Sturm- und Drangperiode so gut, wie seine poetische. Alle Elemente seines Wesens traten gleichzeitig, nicht nach einander auf, und strebten einem und demselben Ziele, dem der Selbstbefreiung zu. Neben dem jugendlichen Dichter regt sich auch in kühnen Flügelschlägen schon der jugendliche Philosoph; mit der naturalistischen Poesie hält die autodidaktische Speculation so ziemlich gleichen Schritt. Beweis dafür sind die so frühzeitig erschienenen, übrigens an mächtig

arbeitendem Gedankenstoffe schon überreichen Briefe von Julius an Raphael. Aber der Naturalismus, das willkürlich-geniale Für-sich-selber-denken ist beim Philosophiren am wenigstens haltbar; hier muß man sich der Disciplin des Systems vor Allem fügen. Was die Bauhütten des Mittelalters für den architektonischen Styl, für den Ausbau der Dome waren, das sind die Philosophenschulen für die constructive Strenge, für die folgerichtige Geschlossenheit des Gedankenbaues; der allgemeine Geist entwickelt sich nicht in genialen Sprüngen, sondern geht seinen gemessenen, ruhigen Gang.

Auch Schiller entschied sich für eine methodische Beschäftigung mit der Philosophie. Aber ihm brachte sie noch überdies einen höchst bedeutenden, subjectiven Gewinn. Für die gepreßte und schwüle Luft seiner jugendlich erregten Stimmungen war sie eine sehr wohlthätige Läuterung, sie führte einen freiern, wenn auch etwas erkältenden Luftstrom hindurch und klärte so die Atmosphäre seiner Dichtung in der erfolgreichsten Weise.

Sowie Rousseau der inspirirende Dämon seiner Jugendstücke war, jener revolutionaire Philosoph, der rücksichtslos das Evangelium der Natur predigte: so wirkt jetzt auf ihn der mächtige Einfluß Kant's — jenes großen Denkers, der mit ungeheurer Kühnheit die Wirklichkeit überspringt und sich aus dem Geiste eine abstracte Ideenwelt schafft, zwar ohne Klang und Lebensfarbe, aber voll der ernsten Erhabenheit und Stille des in sich selbst vertieften Gedankens.

Wie seltsam und fremdartig! Ueber dem genialen

Antlitz unseres Dichters, der mit dem freien Ausdruck der Begeisterung nach aufwärts blickt, jetzt im Hintergrunde den gefurchten Kopf des Alten von Königsberg aufsteigen zu sehen — ein echt metaphysisches, in Kategorien vergrabenes Gesicht — die Haltung gebückt und gekrümmt, als hätte er die ganze Last seines Systems auf seinen Schultern zu tragen — fürwahr, für den ersten Blick der wunderlichste Gegensatz! Und unserem Dichter sollte bei dieser Nordpolexpedition nach dem Lande der kritischen Philosophie nicht der Frost, die Erstarrung bis ins Innere gedrungen sein? Keineswegs! sein Herz schlug warm genug, um wohlerhalten zurückzukehren — ohne Grauen wandelte er den nächtlichen Weg, da er doch einmal zur Wahrheit führte. Denn eines war ihm dabei klar, das Orakel, das von Außen her nicht mehr spricht, welches in der entadelten Brust verstummt, dieses könne nur in dem stilleren Selbst noch der horchende Geist vernehmen.

Hier beschwört es der Forscher, der reinen Herzens hinabsteigt,
Und die verlor'ne Natur giebt ihm die Weisheit zurück.

Göthe und Schiller hatte beide ihre sogenannten trockenen Passionen. Wenn jener zum großen Verdrusse Herder's Steine klopfte, der Urpflanze nachsann und über den Zwischenknochen grübelte, statt das blühende Beet seiner Dichtung zu pflegen: so verlor sich Schiller eine Zeitlang ganz in der einsamen Klause der Speculation, und ließ nach den hinreißenden Reden des Marquis Posa sein schwungvolles Wort auf der Bühne verstummen, als ob mit dem Schuß, der den Malteser tödtete, auch seine tragische Muse in's Herz

getroffen wäre. . . . Er stieg in eine Höhe der philosophischen Abstraction hinauf, in welcher, wie es scheint, alle poetische Vegetationskraft aussterben muß. Aber wenn die Sonne seines dichterischen Genius auch keine Blüthen aus diesen eisigen Firnen treiben konnte, so spielte sie wenigstens auf denselben in tausend Lichtreflexen, und warf ihren rosigen Morgenschimmer verklärend auf die Höhen des reinen Gedankens. Auch in der abstractesten Dialektik blieb die Phantasie Schiller's in der wunderbarsten Weise thätig. Bald erhob sie den ganzen Gedankenzug zu einem prachtvollen rhetorischen Schwung, bald löste sie ihn wieder in ein blitzendes und funkelndes Spiel der geistvollsten Antithesen auf, in denen uns dieselbe tiefsinnige Idee in den verschiedensten Widerscheinen und Beleuchtungen entgegentritt. Nie hat noch ein Dichter so glänzend mit den Denkern der strengsten Schule concurrirt, ohne doch dabei seine eigenste Domaine, die geniale Kühnheit der poetischen Anschauung, die lebendigere und freie Verknüpfung der Begriffe und der Dinge aufzugeben.

Die strengeren philosophischen Forschungen Schiller's, zwischen denen auch seine historischen Arbeiten liegen, umfassen etwa fünf Jahre — sie füllen die Zeit von 1792 bis 1796. Seine akademische Wirksamkeit in Jena als Professor der Geschichte beginnt mit dem Jahre 1789, muß aber krankheitshalber nach wenigen Jahren für immer geschlossen werden, nachdem der Herzog von Augustenburg durch ein edles und ehrenvolles Geschenk, für das er den vollen Dank der Nachwelt verdient, die Existenz des Dichters vor dem Druck der Nahrungssorgen vorläufig gesichert hat.

Ein Katheder ist eben nicht aus einem Holze gezimmert, das auch auf dem Pindus oder Parnaß wächst, und um dessen Wurzeln die Quellen der Musen rauschen. Eine vornehmere, mehr weltmännische Dichternatur, wie die Göthe's war, würde sich auch auf einem solchen Sitz kaum zurechtfinden. Für Schiller's ernsteres Wesen war aber die Zeit seiner akademischen Wirksamkeit eine Periode der Einkehr in sich selbst, einer fruchtbaren Vertiefung und Erweiterung seiner Ideenwelt wie seines Wissens durch die beiden Leitsterne der Philosophie und der Geschichte. Wie er wieder von dem Katheder hinabsteigt auf das bretterne Gerüst der Scene, bleibt er auch hier ein Lehrer der Nation, und führt nun an der Gegenwart die Vergangenheit vorüber in großen, bedeutenden Gestalten. Ungetrübt spiegelt sich die Welt in seinem gereinigten Gemüth;

> Er hat Alles geseh'n, was auf Erden geschieht,
> Und was uns die Zukunft versiegelt,
> Er saß in der Götter urältestem Rath,
> Und behorchte der Dinge geheimste Saat.

So tritt uns der reife, männliche Schiller entgegen! Die Philosophie bildet bei ihm nur ein Interregnum, vor dessen Beginn „Don Carlos," der Stern seiner jüngeren Zeit, an dessen Ausgang „Wallenstein," die intensivste und ausgearbeitetste Schöpfung seines männlichen Alters steht.

Aber die Herrschaft des Gedankens bleibt, wenn auch später das schulmäßige Philosophiren aufhört. Nicht mehr getrübt durch die Wetterwolken des Affects, spannt sich der Himmel der Idee weit und hoch über der Welt

seiner späteren Dichtungen aus; gleich ewigen Sternbildern aus den unendlichen Tiefen treten seine philosophischen Gedichte, seine Votivtafeln und Epigramme, die seherhaften Stellen in „Wallenstein," die wundervollen Chöre aus der „Braut von Messina“ hervor, und wie lustige Sternschnuppen fahren an demselben Himmel die Schwärme der Xenien hinab, die Schiller im Bunde mit Göthe über den Häuptern der literarischen Philister und Flachköpfe losließ.

Es sei mir erlaubt, nur einen Augenblick bei Schiller, dem Denker, dem Philosophen zu verweilen. Man fürchte nicht, daß ich den Vortrag bis in jene Tiefen hinablenken werde, wo „den heiligen Sinn das mystische Wort hütet;" es soll nur ein Blick sein auf die ernste, sinnende Stirn des Dichters, auf deren edlem Umriß der Gedanke wie ein geisterhafter Schimmer verklärend spielt ....

Die herrliche Dichtung „die Künstler“, die eine Welt von drängenden Ideen enthält, das tiefsinnigste Lehrgedicht der deutschen Poesie, ist gleichsam die poetische Ouverture zu den philosophischen Forschungen Schillers, so wie „Ideal und Leben" der volltönige, dichterische Ausklang derselben genannt werden kann. Jenes Gedicht enthält schon alle die Keime, die in den ästhetischen Abhandlungen der nächsten Zeit zur Reife kommen sollen; noch aber ruhen sie geborgen in den Blumenkelchen der dichterischen Vorstellung — der philosophische Inhalt fällt nicht wie ein Fruchtkorn aus der trockenen Hülse, er weht nur wie Blüthenstaub, leise befruchtend,

herüber. Noch stand Schiller nicht, als er die „Künstler" dichtete, unter dem Einflusse eines bestimmten philosophischen Systems; aber der Geist, dem dieses gedankenvolle Gedicht entsprungen war, der darin so tief in die Geheimnisse der Schönheit einzudringen strebte, mußte in höchstem Grade empfänglich sein für die Einflüsse einer ihm congenialen Philosophie — die ihm bald in Kant entgegentreten sollte.

So wie dieser den ästhetischen Sinn oder die „Urtheilskraft" zwischen die „theoretische Vernunft" und die „practische" mitten inne stellt, so wie er zwischen das Vermögen die wirkliche Welt zu erkennen und jenes die sittliche Welt hervorzubringen, die unbefangene, uninteressirte Lust an den Gegenständen treten läßt — so weist auch Schiller der Kunst eine mittlere Stelle zwischen der Wahrheit und der Sittlichkeit ein. Sie ist ihm nur der farbige Abglanz jener Sonne, ja sie ist der sittliche Genius selbst, der incognito unter den Menschen wandelt, mit dem Zauberstabe des Schönen ihre Herzen rührt und im Reiche der Sinne selbst für die Sache des Geistes wirbt. Die Muse ist nicht mehr die heitere unbefangene Gespielin des Menschen, die auf der irdischen Flur ihre Blüten pflückt und zu Kränzen sinnreich vereint — gleich Venus Urania oder Asträa ist sie zu den Sternen emporgestiegen und wohnet dort in ewigem Licht. Von da kehrt sie wohl zur Erde wieder, aber als eine verklärte Erscheinung aus einer höheren Welt, als die verhüllte Wahrheit, die den Gürtel der Anmuth umgewunden, mit gemildertem Lichtglanz unter die Sterblichen tritt.

Die eine Glorie von Orionen
Um's Angesicht, in hehrer Majestät
Nur angeschaut von reineren Dämonen,
Verzehrend über Sternen geht,
Geflöh'n auf ihrem Sonnenthrone,
Die furchtbar herrliche Urania —
Mit abgelegter Feuerkrone
Steht sie als Schönheit vor uns da.

Und der Dichter selbst? Muß sein Amt nicht in demselben Maße an Würde sich steigern, wie die Hoheit der Göttin, der er dient? Er ist nicht mehr der bald heitere, bald ernste Interpret des menschlichen Herzens — er steht jetzt wie ein Seher über der Welt, das Haupt mit der Priesterbinde geziert — in seine Hand ist die Würde der Menschheit gegeben, daß er sie bewahre und mit der Dichtung heiligen Magie dem weisen Weltenplane, der sittlichen Erziehung der Menschheit diene. Die schöpferische Kunst umschließt mit stillem Segen des Geistes unermess'nes Reich; die Schätze, die der Denker angehäuft, sie sind erst fruchtbar in des Künstlers Hand, sie werden für das Ganze lebendig werden, wenn die Wissenschaft der Schönheit zugereifet, zum Kunstwerk wird geadelt sein.

Tiefer und eingehender noch, wie es schon die philosophische Entwicklung bedingt, wird die Mission des Dichters in den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" besprochen.

Vernehmen wir unseren Dichter selbst — es ist dies ohnehin eine seiner schönsten, seiner erhabensten Confessionen, gleichsam das Credo seiner künstlerischen Ueberzeugung:

„Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar ihr Günstling ist. Eine wohlthätige Gottheit reiße den Säugling bei Zeiten von seiner Mutter Brust, nähre ihn mit der Milch eines besseren Alters, und lasse ihn unter fernem griechischen Himmel zur Mündigkeit reifen. Wenn er dann Mann geworden ist, so kehre er, eine fremde Gestalt, in sein Jahrhundert zurück; aber nicht, um es mit seiner Erscheinung zu erfreuen, sondern furchtbar, wie Agamemnon's Sohn, um es zu reinigen. Den Stoff zwar wird er von der Gegenwart nehmen, aber die Form von einer edleren Zeit, ja jenseits aller Zeit, von der absoluten unwandelbaren Einheit seines Wesens entlehnen. Hier aus dem reinen Aether seiner dämonischen Natur rinnt die Quelle der Schönheit herab, unangesteckt von der Verderbniß der Geschlechter und Zeiten, welche tief unter ihr in trüben Strudeln sich wälzen. Ehe noch die Wahrheit ihr siegendes Licht in die Tiefen der Herzen sendet, fängt die Dichtungskraft ihre Strahlen auf, und die Gipfel der Menschheit werden glänzen, wenn noch feuchte Nacht in den Thälern liegt. Der Künstler verwahre sich vor den Verderbnissen seiner Zeit, die ihn von allen Seiten umfangen, indem er ihr Urtheil verachtet. Er blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetze, nicht niederwärts nach dem Glück und nach dem Bedürfniß. Gleich frei von der eitlen Geschäftigkeit, die in den flüchtigen Augenblick gern ihre Spur drücken möchte, und von dem ungeduldigen Schwärmergeist, der auf die dürftige Geburt der Zeit den Maßstab des Unbedingten anwendet, überlasse er dem Verstande, der hier einheimisch ist, die Sphäre des Wirklichen — er aber strebe, aus dem Bunde des Möglichen mit dem Nothwendigen das Ideal zu erzeugen. Dieses präge er aus in Täuschung und Wahrheit, präge es in die Spiele seiner Einbildungskraft und in den Ernst seiner Thaten, präge es aus in allen sinnlichen und geistigen Formen und werfe es schweigend in die unendliche Zeit."

Wir müssen gestehen, der priesterlich-pädagogische Beruf des Dichters ist nie so nachdrücklich, nie mit einem so hochfeierlichen Pathos betont worden, als hier. — Wenn sich sonst überall der Dichter der öffentlichen Meinung subordinirte, aber bei dieser schein-

baren Unterordnung sie doch mehr und mehr beherrschte — so erhebt er sich hier mit erhabenem Stolz über dieselbe, unbekümmert um ihre Strömung und ihren wechselnden Wellenschlag; seine Poesie ist eben nicht das idealisirte Bild der Wirklichkeit, in der er lebt, sondern ein höheres, dem Leben fernes Ideal, das durch die mächtigen Wirkungen der Dichtung erst allmälig realisirt werden soll.

Aber in diesem edlen, philosophischen Pathos — es läßt sich kaum verkennen — werden wir noch immer einen Zipfel von dem Mantel des Malteserritters deutlich gewahr. Es ist dieselbe Tonart des Enthusiasmus, nur noch reiner gestimmt, und von dem politischen auf den ästhetischen Boden übertragen. Auch der Dichter selbst ist ein Bürger der Zeiten, die da kommen werden, und läßt die Höhen schon im Morgenlichte des neuen Tages erglänzen, indeß es im Thale noch nachtet. Ihm dürfen wir auch jenes Wort unbedingt glauben, das im Munde des Marquis Posa noch so unwahr klang:

Die lächerliche Wuth
Der Neuerung, die nur der Ketten Last
Die sie nicht ganz zerbrechen kann, vergrößert,
Wird mein Blut nie erhitzen!

Der Citoyen Gilles — unter diesem Namen erhielt unser Dichter das von Roland unterzeichnete Bürgerdiplom der französischen Republik — hatte zu der Zeit, als er die Briefe „über die ästhetische Erziehung" schrieb, den revolutionairen Standpunct schon lange hinter sich. Gegenüber dem großen drängenden Menschenocean der politischen Gesellschaft fühlte er sich so recht wohl in

seiner Haselnußschale. Schon zu Anfang der Revolution hatte er über ihre Tendenzen seine Bedenken — bald sah er in ihr nur ein ideenloses Getriebe von Leidenschaften. Seine Enttäuschung war begreiflich — nur eines übersah er dabei — daß eine allgemeine, große Volksbewegung immer etwas Elementares habe, und nicht so correct verlaufen könne, wie die Gedankenreihe eines freisinnigen Kopfes. Sowie er überall das Ideal in Gegensatz zur Wirklichkeit brachte, so stellte er auch jetzt den Nothstaat dem reinen Vernunftstaat gegenüber. Mit jenem hat sich die Gesellschaft bisher beholfen; er ist durchaus nur auf die gemeinen Bedürfnisse des Menschen berechnet; der letztere ist auf die Idee der Menschheit selbst gegründet, kommt aber darum in seiner Reinheit nie zur Erscheinung, und bleibt immer nur eine Forderung. Die Aufhebung der bestehenden Einrichtungen bringt den Zustand der Anarchie hervor, der aber nicht das einer besseren Schöpfung vorangehende Chaos ist. Die Revolution wirkt nur destructiv, nicht aber productiv. In den niederen Classen gährt die ungebändigte sinnliche Seite des Menschen fort, welche, wenn sie losgebunden wird, einen wüsten Naturzustand hervorruft, in den höheren Classen herrscht die raffinirte Entartung der Sitte, die Aushöhlung der Gesinnung und des Charakters, die noch schlimmer und verhängnißvoller ist. Wie soll also an der Gesellschaft gerührt werden, ohne daß Alles zusammenbricht? Da müßte jene unmittelbare Einheit des Natürlichen und Geistigen, jene Totalität des Menschen mit einem Schlage wiederkehren, die im griechischen

Staate vorhanden war, und die der moderne so völlig zersplittert hat; so lange man nicht auf das sittliche Betragen des Menschen wie auf natürliche Erfolge rechnen kann, ist an eine Reconstruction des Staates auf vernunftgemäßer Grundlage nicht zu denken. Ueber jene ungeheuere Kluft zwischen Natur- und Vernunftgesetz schlägt nun die Kunst ihre Brücke, um so die Gegensätze der Menschheit zu versöhnen und der wahren Freiheit entgegenzuführen. Ihre Aufgabe ist es, die natürliche Neigung sittlich zu veredeln, und umgekehrt die Forderung der sittlichen Vernunft in einen Gegenstand der Neigung zu verwandeln — dann wird der Mensch durch jene Schwingen, die ihm die ästhetische Erziehung ansetzt, dem Vernunftstaat der Freiheit entgegen gebildet, dann verdient er es und erträgt es auch, in vollem Sinne des Wortes frei zu sein.

Diese Anschauungen sind ungemein tief und feinsinnig, aber der geschichtliche Gang der Ereignisse läßt sich durch dieselben nicht einhemmen und nimmt einen anderen Weg, als dieses Raisonnement. Ist ein Staat einmal kernfaul geworden, dann wird sich wohl die politische Revolution nicht durch eine „ästhetische Erziehung zur Freiheit" umgehen lassen — und wenn es auch der Nation an den edelsten Leitern, an den besten Pädagogen in dieser Richtung nicht gebräche. Wie Gewitter und Erdbeben in der Natur, so können große Volksbewegungen in der Geschichte nicht beseitigt und abgelenkt werden — sie sind unabwendbar, wie das Verhängniß. Uebrigens ist jener Bildungsweg zur Freiheit und sittlichen Würde, wie ihn Schiller in seinen

Briefen über die ästhetische Erziehung vorzeichnet, höchstens der eines edel angelegten Individuums, niemals aber der eines ganzen Volkes. Schon der geistvolle Engländer Shaftesbury — auch als Moralphilosoph ganz ein feiner Aristokrat — hat das Wesen der Tugend in die sittliche Schönheit, in das glückliche Gleichgewicht der geistigen Forderungen und natürlichen Neigungen gesetzt. Schiller folgt ihm darin nach, wenn er auch viel weitere Perspectiven eröffnet; aber die Pointe seiner ästhetischen Moral bleibt auch immer nur die schöne Individualität, der auserlesene Adel in der sittlichen Welt.

Dies also wäre das Moralprincip Schillers — eine echt künstlerische Ethik, die mit seiner Aesthetik völlig in Eins zusammenfällt. Er unterscheidet sich darin wesentlich von Kant, der den natürlichen und moralischen Menschen starr auseinander hält und keinen Ausgleich eingeht zwischen dem, was der Geist fordert und die Natur begehrt. Die Tugend im Sinne Kants verlangt unbedingt das Opfer der Neigung — ja, sie ist ein steter Kampf gegen dieselbe — sein kategorischer Imperativ ist eine rücksichtslose Forderung, welche die Ansprüche der natürlichen Individualität vollkommen außer Acht läßt. Selbst die Pflicht, die aus Neigung, nicht aus Grundsatz geübt wird, hat keine sittliche Geltung. Schiller, obgleich ein Verehrer Kants, erlaubt sich doch dieses steife und unerbittliche Moralprincip, diese leblose Kathedertugend in folgendem Epigramm zu parodiren:

Gerne dien' ich den Freunden, doch thu' ich es leider mit Neigung,
  Und so wurmt es mich oft, daß ich nicht tugendhaft bin..
Da ist kein and'rer Rath, du mußt suchen, sie zu verachten,
  Und mit Abscheu alsdann thun, wie die Pflicht Dir gebeut. —

Der Dichter weiß das Zauberwort, vor dem jene Furchterscheinung entflieht, jene starre Erhabenheit des Sittengesetzes, vor dem die Menschheit in ihrer traurigen Blöße dasteht. Er spricht es deutlich in seinem philosophischen Gedicht: „Ideal und Leben“ aus:

> Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
> Und sie steigt von ihrem Weltenthron.
> Des Gesetzes strenge Fessel bindet
> Nur der Sclavensinn, der es verschmäht —
> Mit des Menschen Widerstand verschwindet
> Auch des Gottes Majestät.

So ist es! die edle Natur allein füllt in sich den ew'gen Abgrund zwischen dem sinnlichen Begehren und der übersinnlichen Forderung aus, sie versammelt so in sich die ganze Fülle des Menschlichen — sie stellt an sich die sittliche Vollkommenheit in ihrer ästhetischen Form dar. Dieses Ideal nach Außen zu tragen, in den vollen Strom der Menschheit zu werfen, ist die Aufgabe des Dichters. Wenn er der Welt, auf die er einwirkt, die Richtung zum Guten giebt, dann wird der ruhige Rhythmus der Zeit die Entwicklung geben; und diese Richtung hat er ihr gegeben, sobald er durch die Gebilde seiner Dichtung das Nothwendige und Ewige einen Gegenstand ihrer Triebe verwandelt. Durch den Ernst seiner Grundsätze wird er seine Zeitgenossen von sich scheuchen, aber im Spiele ertragen sie sie noch; ihr Geschmack ist keuscher, als ihr Herz, und da muß er den scheuen Flüchtling ergreifen!

Doch genug hievon! Hier ist nicht der Ort, die Ethik Schiller's näher zu untersuchen und das Maß ihrer objectiven Berechtigung zu prüfen; genug, daß

wir wissen, was sie für ihn gewesen, und uns der dichterischen Frucht erfreuen, die bei ihm der Lichtstrahl des philosophischen Gedankens gezeitigt. In diesem Glauben hat er gedichtet — dieser Glaube war es, der ihn vollends zum Künstler und Meister im höchsten Sinne des Wortes geadelt hat. Die dichterische Reife selbst ist bei Schiller eine sittliche Errungenschaft. In seinen Jugenddramen fanden wir ihn in leidenschaftlich erregtem Kampfe mit der Verderbtheit und den Mißbräuchen der Zeit; er schlug nicht darauf los, wie etwa der junge Göthe in seinen satyrischen Farcen und Fastnachtsspielen, nur mit der Narrenpritsche des heiteren Humors: er zielte mit der Kugelbüchse des Libertiners, des Räubers Moor jener Corruption recht nach dem Herzen. Jetzt, nachdem sich seine Subjectivität geläutert hat, stellt er wohl noch immer das Ideal dem Leben in scharfer Scheidung gegenüber, aber fortan ohne Groll und Haß. Die Dissonanzen der Wirklichkeit faßte er jetzt mehr als eine Schicksal, wie als ein Schuld des zeitlichen Daseins auf, und legt die heilende, versöhnende Hand der Dichtung auf die tiefen schmerzhaften Wunden des Lebens. Nun geht von der Poesie Schillers jene reinigende, sühnende Wirkung aus, jener Anhauch des Friedens, den im Alterthum die Gedrückten und Beladenen im Tempel des delphischen Apoll's, des heilbringenden Gottes, suchten und fanden — eine Freistatt ist ihm das Reich des Ideals, die keine Schmerzerinnerung, keine Sorge, keine Reue entweihen darf.

Losgesprochen sind von allen Pflichten,
Die in dieses Heiligthum sich flüchten,

Allen Schulden sterblicher Natur.
Aufgerichtet wandle hier der Sclave,
Seiner Fesseln glücklich unbewußt;
Selbst die rächende Erinne schlafe
Friedlich in des Sünders Brust.

Das schöne Wort aus den ästhetischen Briefen findet auf ihn selbst die vollste Anwendung: Er erzog in der Stille seines Gemüthes die siegende Wahrheit, und stellte sie dann wieder aus sich heraus in der Schönheit, daß nicht blos der Gedanke ihr huldige, sondern auch der Sinn ihre Erscheinung liebend ergreife. In den großen Dichtungen, die er jetzt schuf, schloß er die Zeit ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, damit der Schein die Wirklichkeit, die Kunst die Natur überwinde.

Die philosophischen Studien Schiller's sind noch in einer Hinsicht bedeutungsvoll. Gerade sie waren es, die das tiefere Verständniß Schillers und Göthe's vermittelten und jene herrliche Dichterfreundschaft vorbereiteten, die für die deutsche Literatur die schönsten Früchte tragen sollte. Wenn sich anfangs die Individualitäten der beiden Dichter wechselweise abstießen, wenn eine Annäherung, durch andere befreundete Persönlichkeiten vermittelt, nie recht zu einer dauernden Verbindung zu führen schien, so rückten jetzt die „Briefe über die ästhetische Erziehung" die beiden Geister einander näher — hier war einmal ein Werk Schillers, mit dem sich Göthe's Natur in vollstem Einklang fand. Von Kant geht bei unserem Dichter der Weg zu Göthe, wie Kuno Fischer treffend in einem geistreichen Schillervortrag gesagt hat. Auf den steileren Pfaden des

Gedankens hat sich Schiller der Göthe'schen Reinheit der Anschauung entgegengebildet, er hatte sich dies als einen sicheren geistigen Besitz erworben, was bei Göthe eine Gunst der Natur, eine Sache des feinsten ästhetischen Instincts war — die echte, volle Künstlerschaft.

Ueber dem grauen Schattenreich der Kant'schen Philosophie geht bei Schiller zu gleicher Zeit die Sonne Homers auf — der griechische Olymp und die Götter von Hellas beschäftigen seine Phantasie, während sein Geist über den abstractesten Kategorien brütet und sinnt. Nach den hartgezeichneten Römerköpfen Plutarchs, die ihn in seiner Jugend fesselten, ziehen ihn nun die idealen Gestalten der griechischen Schönheit mit unwiderstehlichem Zauber an — nachdem er durch den Voß'schen Homer und den von Brunoy in's Französische übersetzten Euripides auf das hellenische Alterthum geführt worden war. Aber sein Verhältniß zur Antike war ein anderes, als bei Göthe. Für diesen waren die griechischen Götter lebendige mit fühlenden Augen angeschaute Kunstideale, sie lebten für ihn in den plastischen Formen, die er mit so großem Sinn aufzufassen, nachzufühlen verstand — hell standen diese hohen Gestalten seit der italienischen Reise vor seinem Sinn, und blieben ihm stete Begleiter durchs Leben. Für Schiller blieben die Götter und Heroen Griechenlands nur Schattenbilder der Lectüre — sein Hellenismus, so geistvoll er ist, ist weit abstracter wie bei Göthe. Nirgends finden wir auch die mythologische Einkleidung häufiger bei ihm angewandt, als in seinen philosophischen Gedichten. Der reiche und vieldeutige Bil-

dervorrath, den ihm die antike Götter- und Heldensage darbietet, wird für ihn zu einer symbolischen Sprache für seine tiefsten und umfassendsten Ideen; ja zuletzt sind ihm die griechischen Göttergestalten nichts Anderes, als die Sinnbilder seines auf philosophischem Wege gefundenen Ideals:

> Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
> Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl —
> Auf der Stirn des hohen Uraniden
> Leuchtet ihr vermählter Strahl.

Sowie Göthe's Natur sich ganz für Homer und die bildende Kunst der Alten aufschließt — so liegen Schiller's Geist die griechischen Tragiker, und unter diesen besonders Euripides nahe. Jener öffnete alle Kelche seiner Seele der naiven Schönheit des Alterthums, wie die Sonne dem Lichte; dieser sucht in ihr mit dem Blick des ästhetischen Forschers das Kunstprincip des idealen Styls, um seine eigene Dichtung daran zu adeln und emporzuheben. Wenn Göthe auf seiner italienischen Reise über die Trümmer des Theaters von Taormina bis nach der blauen unendlichen See blickte, wenn es ihn da drängte, die gegenwärtige herrliche Umgebung, das Meer, die Inseln, die Häfen durch poetisch würdige Gestalten zu beleben und aus diesem Local selbst eine dichterische Composition emporwachsen zu lassen — da mochte ihn vom Meere herüber ein Hauch homerischen Geistes anwehen, und zwischen blühenden Oleanderhecken, zwischen Lauben fruchttragender Orangen der Gedanke in ihm auftauchen, die Odyssee in einer idyllischen Tragödie „Nausikaa" zu

concentriren. Schiller wurde schon durch den geringen Vorrath von Anschauungen, der ihm zu Gebote stand, mehr in eine gedankenhafte Auffassung hineingedrängt; zu ihm konnte der Genius des Alterthums nur durch Bücher, ja selbst blos durch Uebersetzungen sprechen, da er des Griechischen nicht recht mächtig war; ihm war der begeisternde Einfluß der Antike kein unmittelbarer Anhauch, sondern ein Geisterwort aus der Ferne ertönend, gewichtig und ernst — ein Geisterwort aber, das sein innerstes Gemüth durchschütterte, und in den Chören seiner Tragödie „die Braut von Messina" wie ein erhabener Schattengesang aus dem Hades in düsterer Großartigkeit nachklingt.

Nun aber, nachdem wir so hoch mit dem Dichter hinangestiegen sind, bis in jene Regionen, „wo die reinen Formen wohnen" — nun liegt die Frage nahe, wo geht von da der Weg wieder hinab bis zu der geschichtlichen Wirklichkeit, in der sich doch die nächsten Productionen Schiller's bewegen?

Auf den ersten Blick scheint der Uebergang von jenem ganz abstracten Idealismus zu der vollen Realität der Geschichte allerdings befremdend. Aber für Schiller war eben die Geschichte kein Tummelplatz des Realismus, sondern der Stoff, in dem er seine idealistische Weltanschauung gleichsam verkörperte. Gerade die historische Ferne war es, mit der sich die neue Auffassungsweise des Dichters allein vertrug. Dort wo der Himmel des Gedankens mit dem Horizont der

Wirklichkeit zusammentraf — wo der Duft der Ferne das Ideal und die Realität fast in Eins verschmelzen ließ — dort suchte und fand er seine neuen Sujets. Und wenn der Dichter nun auch im Einzelnen der Zeitfärbung und dem localen Colorit gerecht wurde — wenn durch den Wallenstein wirklich der „Pulvergeruch" jener kriegerischen, tumultuarischen Zeit geht — wenn uns im „Tell" das Schweizer Hirten- und Bauernleben in lebendiger Gegenwart entgegentritt — einen Punct fand Schiller doch immer, wo er die Welt seiner Stücke an das Ideal anknüpfen, den Lichtstrahl einer höheren Welt hereinspielen lassen konnte. So ist es in „Wallenstein" der Sternenglaube des Helden und die ideale Liebe Max Piccolomini's und Thekla's, in „Maria Stuart" die Poesie des Katholicismus, in der „Jungfrau" die visionaire Glorie des religiösen Heroenthums, in „Tell" endlich der helle Morgenschein der Freiheit, aufsteigend über den ewigen Bergen — überall ein ideelles Element, das um die gemeine Deutlichkeit der Dinge seinen goldenen Duft webt, und des Lebens Gestalten wunderbar emporhebt.

Dazu kommt noch Eines. Selbst die historischen Stoffe umspinnt Schiller mit der Traumwelt des Alterthums, läßt die antike Schicksalsidee hereinragen, und wendet das Stylprincip der classischen Kunst auch da an, wo der Stoff gebieterisch eine mehr realistische Behandlung zu fordern scheint. Was übrigens die Schicksalsidee betrifft, so ist auch diese nur des Kunstprincips wegen eingeführt, keineswegs aber eine Wendung zu fatalistischem Mysticismus, wie etwa bei den

Romantikern. Wäre Schiller in seinen späteren Dramen mehr realistisch zu Werke gegangen, so hätte er alle Schicksale aus dem Innersten der Charaktere ohne einen dunklen Rückstand entwickeln können, es wäre jene mysteriöse Dämmerung weggefallen, in der man das gestaltlose Verhängniß walten läßt. Aber seine Charaktere sind weit mehr sententiös, rhetorisch und hochpathetisch im Sinne der Alten, als mit dem markigem Griff der Shakespeare'schen Charakteristik in die einzelnen Züge durchgeführt, und in naturwahrer Lebensfülle festgehalten. Da Schiller hier überall mehr in's Generelle ging, so mußte auch die allgemeinste der Allgemeinheiten, die Schicksalsidee den Schlußstein des Ganzen bilden. In Wallenstein war dieser Fatalismus in dem Charakter des Helden und seinem astrologischen Aberglauben begründet — aber mancherlei Anspielung an die eifersüchtigen Schicksalsmächte erinnert doch zu stark an Herodot und Aeschylos, und ist ein gar zu fremdartiger Zug in der modernen Welt. Dies mochte Schiller sehr gut fühlen, und darum verlegte er diese antikisirenden Elemente in der „Braut von Messina" auf durchaus idealen Boden, ließ aber hier aus der seltsamsten Mischung des Classischen und Romantischen eine eigenthümliche Schattenwelt erstehen, der wir trotz der hohen Stylvollendung und der grandiosen Majestät der tragischen Sprache keinen rechten Antheil abgewinnen können. Wir athmen wieder aus tiefster Brust auf, sobald wir aus dem ängstlichen Halbdunkel „der Braut von Messina" und von dem unheimlichen Pomp seines im Hintergrunde aufgerichteten Katafalks in's Freie

uns retten, sobald der Dichter es in seinem „Wilhelm Tell" wieder Tag werden läßt, und wir da den Kuhreigen von den Sennenhütten herab vernehmen und die Feuersignale von den Bergen weithin leuchten sehen durch die helle, wolkenlose Luft.

Wie die philosophische Bildung Schillers den geistigen Inhalt seiner späteren Dramen bestimmt, so schaffen die historischen Studien aus der Zeit seiner akademischen Wirksamkeit den Stoff derselben herbei. Der weite, helle Bildersaal der Geschichte stößt bei ihm hart an das einsame dämmernde Heiligthum der Philosophie, dessen Pforten immer halb geöffnet bleiben, ein ernster Prospect zu dem bunten Gestaltenleben der dramatischen Scene, sowie der astrologische Thurm im Wallenstein ein mystischer Hintergrund zu der bunt bewegten Kriegesbühne. Wenn sich das Don-Carlos-Element historisch in der „Geschichte des Abfalls der Niederlande" ablagert — so steht der Wallenstein-Trilogie gleichfalls ein ganzes Geschichtswerk zur Seite: die Geschichte des dreißigjährigen Krieges — an sich schon beachtenswerth genug, da es ja das sicherlich nicht blinde Lob einer gewiegten historischen Autorität wie Johannes Müllers erntete — noch interessanter aber als eine so ausgeführte Vorstudie für das Hauptwerk unseres Dichters.

In der früheren geschichtlichen Arbeit Schillers, im „Abfall der Niederlande," finden wir noch manche Nachschößlinge der Marquis-Posa-Stimmung, dagegen

herrscht in seinem „dreißigjährigen Krieg" eine weit objectivere Haltung vor. Die Lehrmeinungen der Protestanten machten Schillern den Kopf nicht warm, und insofern konnte er ein ruhig beobachtender Zuschauer ihrer schwärmerischen Anhänglichkeit an ihren Glauben, und ein ziemlich unbestochener Beurtheiler ihrer Handlungen sein. Schiller sagt es übrigens ausdrücklich: das Augsburg'sche Bekenntniß habe dem Protestantismus eine positive Gränze gesetzt, ehe noch der erwachte Forschungsgeist diese Gränze sich habe gefallen lassen — und die Protestanten hätten dadurch unwissend einen Theil des Gewinns, den ihnen der Abfall von dem Papstthum sicherte, verscherzt. So übernimmt der historische Darsteller nicht mehr so ganz die Anwaltschaft einer Partei — die Rhetorik des unmittelbaren Antheils mischt sich nicht allzu zudringlich in den ruhigeren Gang der geschichtlichen Darstellung — dafür beobachtet er um so schärferen Blicks die Schachzüge der Politik und der strategischen Operationen, und nimmt an den Helden jener großen Kriegsbühne ein unbefangeneres Interesse, welches sich nicht mehr durch die im Hintergrunde wirkenden Ideen, sondern nur durch den Eindruck ihrer persönlichen Tüchtigkeit und Bedeutsamkeit bestimmen läßt.

Da tritt ihm mit einem Male, im scharfen Umriß und abgeschieden von dem Chaos der übrigen Bewegung, eine bedeutende, kühn vorstrebende Gestalt entgegen, welche ihn nicht etwa durch die Uebereinstimmung mit seinen subjectiven Idealen anzieht, sondern ihm nur durch ihre innere Kraft und stolze Zuversicht, durch

das räthselhaft Unergründliche ihres verwegenen Ehrgeizes in eigenthümlicher Weise imponirt. Bald bekommt diese Gestalt individuelleres Leben — ihr Blick unter der streng gefurchten Stirn scheint den Dichter zu suchen und mit unwiderstehlichen Mächten auf ihm zu ruhen — die anderen geschichtlichen Spieler jener Bühne treten wie Figuren auf einer Tapete, in den Hintergrund zurück — nur die eine Gestalt allein mit jenen Genossen, die in ihren Schicksalskreis gehören, steht in plastischer Lebendigkeit vor dem Dichter da. Es ist Wallenstein, der Herzog von Friedland. Diese imponirende Heldenfigur führt uns von der Höhe der abstracten Gedankenbildung Schiller's wieder zu seinem lebendigeren, künstlerischen Schaffen zurück. Unternehmend und ehrgeizig, wie sein Held, tritt er jetzt aus seiner einsamen Denkerstube heraus, fest entschlossen, nicht mehr Idealen nachzujagen, sondern das königliche Reich der Bühne sich als dauernden Besitz zu erobern. Marquis Posa ist todt, der hochstrebende Jüngling-Mann, der ihm die Kunstform des Drama's durch seinen Enthusiasmus zu zerstören drohte. Das verwegene, realistische Streben Wallenstein's stellt sie wieder her, und in die dramatische Composition kommt die Absicht eines festen, klar erwogenen Feldzugsplans. Dabei fehlt es doch nicht an idealen Beziehungen: durch den Dampf der Geschütze blitzen die Sterne bedeutungsvoll hernieder, und knüpfen die wilde Kriegszeit an eine höhere Welt. Wenn der Dichter an der Seite des Helden in den Planeten mitliest, so wird er die Constellation auch für sich günstig finden; Jupiter, der Stern Wallenstein's,

leuchtet auch ihm. Wenn er sich auf lange, wie sein Held mit dem Astrologen, in sein philosophisches Observatorium eingeschlossen, so darf er jetzt ruhig wieder niedersteigen in das Feld der dichterischen Thaten, wo der erste Preis unverlierbar seiner harrt.

V.

Die Wallenstein-Trilogie.

(Vollendet 1799).*

Als Schiller diesen Stoff wählte, fühlte er sich in sich selbst aufgefordert, seine Gestaltungskraft an einem recht widerstrebenden Sujet zu versuchen. Was konnte auch den idealen Zukunftsplänen Marquis Posa's ferner stehen, als die crasse Widerlegung, die sie im dreißigjährigen Krieg erfuhren, in dieser Zeit der unverhohlenen Selbstsucht, der materiellsten Beute- und Herrschgier? Doch gerade an einem solchen Vorwurf konnte es der Dichter erproben, ob er wirklich über das rein subjective Schaffen seiner Jugend schon völlig hinaus sei, und auf realistischem Wege einen dramatisch bedeutenden Charakter aufstellen könne, der sein eigenes Lebensprincip in sich selbst trägt. Ein klein wenig früher arbeitete noch in Schiller ein kleiner Rest des alten Subjectivismus; er beschäftigte sich eine Zeit lang mit dem Gedanken, Gustav Adolf zum Helden

eines epischen Gedichtes zu wählen. Er entdeckte in dem Stoff eine glückliche Verbindung des nationellen und allgemeinen humanistischen Interesses — er fand sogar, daß sich die ganze Geschichte der Menschheit in demselben widerspiegeln lasse. Aber bald kehrt er zur Idee des Wallenstein wieder zurück: nun sagt er, wolle er es versuchen, durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealität (nämlich für die sentimentalische) zu entschädigen, während er vordem, in Posa und Carlos die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität zu ersetzen gesucht. „Gerade so ein Stoff", bemerkt er ein ander Mal in einem Briefe an Körner, „mußte es sein, an dem ich mein neues dramatisches Leben eröffnen konnte. Hier, wo ich nur auf der Breite eines Scheermesser's gehe, wo jeder Seitenschritt das Ganze zu Grunde richtet, kurz, wo ich nur durch die einzige, innere Wahrheit, Nothwendigkeit, Stetigkeit und Bestimmtheit meinen Zweck erreichen kann, muß die entscheidende Krise mit meinem poetischen Charakter erfolgen. Auch ist sie schon stark im Anzuge, denn ich tractire mein Geschäft ganz anders, als ich ehemals pflegte. Der Stoff und Gegenstand ist so sehr außer mir, daß ich ihm kaum eine Neigung abgewinnen kann; er läßt mich beinahe kalt und gleichgiltig, und doch bin ich für die Arbeit begeistert. Zwei Figuren ausgenommen (offenbar Max und Thekla), an die mich Neigung fesselt, behandle ich alles Uebrige, und vorzüglich den Hauptcharakter blos mit der reinen Liebe des Künstlers und ich verspreche dir, daß sie dadurch um nichts schlechter ausfallen sollen."

Dieses Versprechen hat Schiller in der glänzendsten Weise gehalten; hier hat er zugleich das volle Wesen der geschichtlichen Wahrheit seinem ganzen objectiven Gehalte nach in die Sphäre der Dichtung emporgehoben — nicht mehr seine eigene begeisterte Innerlichkeit, sondern den Weltgeist selbst aus seinem Werke sprechen lassen. In diesem großen Sinn zeichnet er bereits die Contouren der Gestalt seines Helden in dem herrlichen Prolog zur Wallenstein-Trilogie hin und bringt diesen Stoff mit der Gegenwart, dem ereignißvollen Ausgang des Jahrhunderts, in eine höchst bedeutsame Verbindung.

Es kostete eine siebenjährige Arbeit voll Ernst und Mühe, ehe Schiller in seinem Wallenstein-Drama die glänzende Höhe seiner Dichtung erstieg. Wohl war dies durchaus nicht die gewaltsame Bemühung ermatteter Productionskraft, sondern das Suchen und Ringen nach dem höchsten Ziel, das große Bestreben, jenem Kunstprincip, das er auf ästhetischem Wege gefunden, in einer entscheidenden künstlerischen That völlig gerecht zu werden. Vorsichtig, wie jener Meister Glockengießer in dem Lied von der Glocke, überwachte er von Anbeginn den Guß seines Werkes, er trug alle Sorge, daß die Mischung rein von allem Schaume sei, und die Stimme seiner Dichtung metallhell und voll aus ihr erschalle! Endlich zerbrach er die Form zur rechten Zeit, und konnte den letzten Theil seines Werkes seinem großen Freunde in Weimar senden mit dem Wunsche, daß er es für eine Tragödie im vollen Sinne des Wortes halten möge, in der die Schicksale aufgelöst und die

Einheit der Hauptempfindung erhalten sei. Am 17. März 1799 lag das Werk vollendet vor.

Göthe hatte nicht lange vorher seinen Wilhelm Meister beendigt; er hatte in diesem tiefdurchdachten, großangelegten Roman das deutsche Bürgerthum in eine höhere Sphäre hinaufgerückt, ja sogar mit dem Schimmer einer eigenthümlichen, romantischen Poesie umkleidet, während sich auf den Bühnen damals die triviale Prosa der Bürgerlichkeit so recht breit setzte, und die Rührung, der Jammer, wohl auch die Scandale des Familienlebens daselbst vor offenen Thüren verhandelt wurden. Nun aber kam Schiller nach, und steckte das Kriegslager Wallensteins auf eben jenem Theater auf, wo man die letzte Zeit über nur Fähnriche, Commerzienräthe, Pfarrers und Secretaire gesehen hatte; nun sollten die Bretter wieder einmal die Welt bedeuten, es spielte auf den Helmen jener martialischen Gestalten der tageshelle Strahl der Geschichte, die gerade jetzt die Welt mächtiger als jemals bewegte.

An des Jahrhunderts erstem Ende,
Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird,
Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen
Um ein bedeutend Ziel vor Augen seh'n,
Und um der Menschheit große Gegenstände,
Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen —
Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
Auch höheren Flug versuchen, ja sie muß,
Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen.

Mit dieser großen Tendenz führte Schiller seinen Wallenstein auf der Bühne ein. Göthe war bei diesem Schmerzenskinde seiner Muse Pathe gestanden — er hatte auch während des langsam fortschreitenden Wachs-

thums desselben durch gewiegten, antheilvollen Rath treulich seine Pathenpflichten an demselben erfüllt. Schiller selbst gesteht freudig ein, daß er im Verkehre mit Göthe „über sich selbst hinausgegangen sei und und seine frühere Tendenz, vom Allgemeinen ins Individuelle zu gehen, als eine poetische Unart abgelegt. Im Wallenstein habe er es unternommen, das „Realistische zu idealisiren", und gleichsam die ganze Frucht des aus dem Umgang mit Göthe gewonnenen Systems in diesem Werke augenfällig aufzuzeigen.

Ich will den einzelnen, obgleich interessanten Entwicklungsstadien der Wallensteintrilogie, die Göthe Schritt vor Schritt unter seinen Augen entstehen sah, nicht folgen, und gleich zur Ueberschau der fertigen Production übergehen.

Zuerst einige Worte über die dramatische Composition dieses Werkes. Sie ist von eigenthümlichster, ja genau besehen, von abnormer Art, und findet in der Bühnenliteratur aller Zeit nicht ihres Gleichen; zum Theil mag die Göthe'sche Manier, überall wo es anging, in epischer Weise in's Breite zu gehen, mitbestimmend auf Schiller gewirkt haben. Mit den antiken Trilogien darf man aber für's erste den Wallenstein-Cyclus nicht zusammenstellen. Aeschylos pflegte wohl drei Stücke in eine Einheit zu verbinden, doch so, daß jedes Stück wieder für sich seine eigene Katastrophe hatte und einen befriedigenden Abschluß gewährte. Ein Beispiel dieser trilogischen Anordnung ist uns in der Orestie erhalten, die mit Agamemnon's Rückkehr und Ermordung beginnt und mit der Sühnung des Orestes

endigt. Eine Tragödie gebiert die andere, aus der blutigen Saat des Verbrechens geht die blutige Ernte der Rache auf; aber zuletzt schließt sich der Ring des Geschicks, die Erinnyen werden versöhnt, die Schatten gehen zur Ruhe — auf die tragische Erschütterung folgt ein ernster Friede. Die Reihenfolge der englischen Geschichtsdramen Shakespeare's — die beiden großen Tetralogien des Hauses Lancaster und York — erinnern auch noch an die cyclische Composition des Aeschylos. Wie der griechische Dichter einen ganzen Mythus, die ganze Schicksalsentwicklung eines Königshauses aus der Heroenzeit erschöpfen wollte, so lag es in der Absicht des englischen Dichters, die großen dynastischen Kämpfe der englischen Geschichte in ihrem ganzen Verlaufe zu entrollen, den dunklen Faden des Verhängnisses durch Generationen hinaus zu verfolgen.

Bei dem Wallenstein-Stoff war es ganz anders. Hier giebt es keine Reihe von Handlungen, wo eine in der anderen sich fortsetzt, bis endlich der Kreis der Begebenheiten sich abschließt — im Gegentheil, die Handlung ist hier durchaus einheitlich, mit Thatsachen keineswegs überbürdet, und auch äußerlich von sehr mäßigem Umfang. Als die Zeit des Vorspiels „Wallenstein's Lager", kann man etwa einen Tag vor dem Gastmahle in Pilsen annehmen. (Daß dieses am 12. Januar 1634, also in tiefem Winter vor sich ging, muß man freilich in „Wallenstein's Lager" vorläufig vergessen, da dieses keineswegs einem Winterquartier ähnlich sieht.) Die „Piccolomini" spielen am Tage des berufenen Gastmahls selbst; von den Morgenstunden

an bis zum Anbruch des anderen Tages nach dem Gelage. „Wallenstein's Tod" spielt von da ab bis zur Ermordung des Helden in Eger (25. Febr. 1634).

Die Nachricht, die gleich im Anfang durch's Lager geht, daß 8 Regimenter vom Gros der Armee getrennt, die Militairgewalt Wallenstein's geschwächt, sein Heer zerstückelt werden solle, bezeichnet den Beginn der dramatischen Entwickelung. Den verstimmenden Widerklang dieser Nachricht vernehmen wir mehrmals; zuerst unter den Soldaten, dann unter den Generalen, bis endlich der Feldherr in der Audienzscene (Piccol. II. Act 7. Sc.) sich selbst gegen Questenberg darüber äußert, und dann zum Schein die klug vorbereitete Abdankungskomödie spielt. Hierauf folgt das Gastmahl mit der Verlesung der Eidesformel, und als nächste Folge davon die Unterhandlung Wallensteins mit Wrangel (Wall. Tod I. Act 5. Sc.). Von da ab geht es entschieden auf die Katastrophe los. Genauer betrachtet, nimmt Schiller die ganze Handlung erst hart vor dem Ende auf, beiläufig so, wie in der Maria Stuart, die auch nur die fünfactig ausgeführte Katastrophe von dem abenteuerlichen Leben der schottischen Königin ist. Die Macht des Kriegsfürsten Wallenstein, wie sie in seinem Lager geschildert ist, steht nicht mehr auf festen Füßen, sie ist nur noch ein zuletzt aufflackerndes Glanzbild sinkender Größe. Die Intrigue der Hofpartei, deren Fäden in Octavio's Händen zusammenlaufen, hat schon lange vorgearbeitet und mit ihren Schlingen den Helden umstellt, ehe noch der Vorhang aufgeht. Alles ist schon vom Anfange an für den tragischen Ausgang

reif — sämmtliche wesentliche Momente der Handlung sind schon vor dem Beginn derselben vorbereitet. So — könnte man glauben — müßte es um so rascher vorwärts gehen — aber dem ist nicht so. Es hängt der Handlung das lastende Gewicht einer ereignißreichen Vergangenheit an; sie greift mit weit verzweigten Wurzeln in den Boden des bereits Geschehenen ein, und diese Wurzeln bloszulegen, ist jenes schwere Stück Arbeit, das den Dichter so lange aufhält. Dabei wird die Tragödie freilich mit einer Menge von historischen Rückblicken und Recapitulationen belastet. Questenberg trägt in der That in der Audienzscene eine Reihe von Zeitungsexcerpten vor; die Affairen mit Mannsfeld — der dänische Krieg — die Belagerung von Stralsund — der Fürstentag von Regensburg — das Nürnberger Feldlager — die Schlacht von Lützen — dies Alles wird bald da, bald dort eingeflochten — und obgleich alle diese Rückblicke höchst geistvoll disponirt und auf das wirksamste verwendet sind, obgleich wirklich Vergangenheit und Gegenwart überall zusammengreifen, so schiebt sich doch bei dieser Masse des Factischen, die im Wege liegt, die Handlung nur langsam vorwärts. Bis zum 4. Act der Piccolomini's rückt sie nicht im Geringsten vom Fleck, Alles ist bis dahin reine Exposition. Das Schlußstück der Trilogie hingegen, von der Nachricht, daß der Sesina gefangen sei, und der unübertrefflich charakterisirten Unterhandlung mit Wrangel an ist wieder nichts als Katastrophe. Die Stelle der Verwicklung ersetzt gleichsam mehr andeutend das so bedeutend gedachte Schlußgespräch zwischen Vater

und Sohn in den Piccolominis unmittelbar nach dem Gastmahl in Pilsen; aber die längst gesponnene Intrigue wird uns hier nur erzählungsweise mitgetheilt, nachdem an ihrem Netz schon lange auch nicht eine einzige Masche mehr fehlt. In der Haupttragödie „Wallenstein's Tod" sehen wir nur jene Minen eine nach der anderen explodiren, die Ottavio Piccolomini im Bunde mit der Hofpartei so umsichtsvoll nach allen Richtungen hin gegraben — und die Handlung geht nur deshalb so zögernd dem Ende zu, weil die Lunten langsam unter der Erde fortglimmen müssen, bis sie endlich zu der Pulverladung kommen.

Die „Piccolomini's" sind also, genau betrachtet, nur ein weitläufig pragmatisches Gerüste zur Erklärung der Katastrophe; Neues, was nicht im Voraus berechnet gewesen wäre, tritt nichts hinzu, als die Folgen der Bekehrung Butler's und sein fürchterlicher, in seinem starren Gemüthe heimlich bewahrter Entschluß. Aber für jene Abnormität der Composition hat uns der Dichter auf das Glänzendste entschädigt; er entrollte ein geschichtliches Zeitbild in den größten Contouren, und stellte den historischen Charakter seines Helden mit allen Beziehungen zu der Welt dar, die er hervorrief, gestaltete, und die mit seinem Sturz sich gleichfalls umgewandelt. Es ist dies eine Geschichtsmalerei im höchsten Styl, wo realistische, fast genreartige Detailausführung mit einer grandiosen, ideellen Gesammtauffassung in wundervoller Weise Hand in Hand gehen.

Das Vorspiel ist eine Art Chorus zu der ganzen Tragödie. Die Welt, die der Held um sich herum ge-

schaffen, muß sich auch mitregen, sie muß mitsprechen, ja mithandeln. Sein Lager ist die Versinnlichung seiner Macht, es erklärt seine verwegene Zuversicht, sein Verbrechen. Wir sehen mit höchster Bewunderung, wie der Zauber seiner Persönlichkeit, wie der magnetische Kreis seines Willens so heterogene Elemente in Eins verbindet, wie er daraus einen Riesenkörper schafft, der seinen hochstrebenden Absichten dienen muß. Dann begreifen und entschuldigen wir es auch, wenn er über das Maß hinausschreitet, sobald wir dieses Soldatenreich in lebendiger Gegenwart vor uns haben, — sobald wir sehen, wie er durch das Chaos der widerstrebendsten Gelüste sich feste Bahnen gezogen, in denen die dienenden Massen, durch die Schwerkraft der Subordination gebunden, gleich Planeten und Trabanten sich um seine Sonne bewegen müssen. Auch einem Questenberg muß dieser Geist der Ordnung imponiren, der einen Zauberer ohne Gleichen voraussetzt.

In kein Friedländisch Heereslager komme,
Der von dem Kriege Böses denken will.
Beinah' vergessen hätt' ich seine Plagen,
Da mir der Ordnung hoher Geist erschienen,
Durch die er weltzerstörend, selbst besteht,
Das Große mir erschienen, das er bildet.

Die moderne Tragödie hat gleichfalls ihren Chor. Er ist freilich nicht abstract, ideal lyrisch wie der antike, er ist vielmehr bis ins Einzelne hinein individualisirt. Wo ein Held auftritt, der inmitten einer zudrängenden Masse steht, da weckt ein jeder seiner Schritte einen unendlichen Nachhall, er dröhnt in seiner Umgebung gewaltig nach. Gleich dem Rauschen der Blätter

im Winde — regt sich der Hauch des souverainen Geistes in der leichtbeweglichen Menge. Zu dem vollen Eindruck einer großen Persönlichkeit gehört dies auch wesentlich, daß uns der ganze Effect, den sie nach Außen hin übt, versinnlicht wird.

Shakespeare versteht sich in unvergleichlicher Weise darauf, den Chor der öffentlichen Meinung, des mitredenden, mithandelnden Volkes, oft selbst in boshaften Strichen zu zeichnen; wir brauchen uns nur der Volksscenen in Coriolan, in Julius Cäsar zu erinnern. Dem Lager Wallensteins analoger sind jedoch die Lagerscenen aus dem kriegerischen, echt patriotischen Schauspiel: Heinrich V. Wie herrlich wird uns da der altenglische Soldatengeist aus der Zeit des Helden von Azincourt in einer Reihe scharfgefaßter, mit dem frischesten Humor belebter Gestalten vorgeführt!

Zunächst wäre auch der Bürgerscenen in Göthe's Egmont zu gedenken. Wohl sind diese Bürger zum Theil aus demselben Holze geschnitzt, wie die kannegießernden Spaziergänger im Faust, die über den neuen Bürgermeister die Köpfe schütteln und sich den Kriegslärm so fern als möglich vom Leibe weg wünschen. Der Schneidermeister Jetter ist wenigstens ganz von der Art. Diese harmlosen Sonntagspolitiker müssen uns herzlich dauern, wenn wir daran denken, wie wohl es ihnen anfangs bei dem Schützenfeste zu Muthe war. Manche von ihnen, welche Vansen dem Gelehrten, oder nach anderer Version, dem Branntweinzapf, zu aufmerksam zugehört, sich zu lebhaft nach den niederländischen Privilegien erkundigt haben, werden vielleicht bald zu

Schelmen torquirt und zum Richtplatz geschleift werden — und was haben sie eigentlich gethan? Der Held handelt nicht, er setzt sich zu den Ereignissen in kein bestimmtes Verhältniß, und so giebt es auch auf der Straße, unter den Bürgern und dem Volke nur Gerede, allenfalls etwas Tumult und Spectakel, aber kein ernstes Aufflackern einer starken politischen Leidenschaft. Das Ganze ist eine Genremalerei von höchster Virtuosität, aber zu harmlos gehalten; die Farbe ist sehr glänzend und frisch, doch der Ernst der Geschichte wirft keine tieferen Schlagschatten hinein — das historische Schicksal wird diese armen Spießbürger gleich einem fürchterlichen Wetterschlag überraschen, so wie den Helden selbst.

Wie anders ist es in Wallensteins Lager! da merkt man doch in jedem Zug den Historiker, der überall mit großen Zügen, mit breitem Pinsel malt, nicht etwa blos den feinbeobachtenden detaillirenden Genremaler, der über dem Einzelnen oft das Allgemeine außer Acht läßt! Der Geist, der vom Feldherrn herabwirkt, entwikkelt auch hier eine dämonische Kraft, er inspirirt diese strammen Krieger bei jenem Melniker, den die Marketenderin nicht aufs Kerbholz schreibt, zu einem energischen Entschlusse — sie wollen

> Ein Promemoria sauber schreiben,
> Daß sie zusammen wollen bleiben,
> Daß sie keine Gewalt noch List
> Von dem Friedländer weg soll treiben,
> Der ein Soldatenvater ist.

In das sonnige Bild des Lagerlebens fällt der Schatten des Feldherrn ernst und bedeutungsvoll herein

— es ist der Schatten einer Riesengestalt — sein Geist zuckt in tausend Muskeln und eine elektrische Kette der mächtigsten Wirkung geht von ihm aus durch alle diese Massen.

Ja noch mehr als dies! — es weht der echte, historische Geist des dreißigjährigen Krieges wohl noch mit stärkerem Hauch durch dieses Vorspiel, als durch die beiden größeren Stücke der Trilogie. Es liegt darin eine lebensvolle Kraft der geschichtlichen Illustration, die dieses Expositionsstück zu einem unvergleichlichen Juwel der deutschen Literatur macht.

Keine Ideen beseelen diese Welt! Sie sind vorher durch die Theologen bis zu einer Höhe hinaufgeschraubt worden, wo jedem der Athem ausgeht — nun folgt auf die leidenschaftliche Dialektik jener gelehrten Streithähne die entfesselte Kriegsfurie, auf die Balgerei über den Buchstaben die furchtbare Entscheidung des Schwertes — für nichts Positives wird mehr gekämpft in diesem wildverwegenen Glücksspiel des Krieges — die Fortuna steht jetzt als die allein herrschende Gottheit auf der rollenden Kugel der Welt.

Sehen wir uns diese Soldatenwelt des Lagers näher an. Sie scheint für den ersten Blick so lustig und heiter und doch blickt dahinter eine unheimliche Oede und Leerheit durch.

Zuerst hat hier die reine Bestialität hinreichenden Spielraum, wir sehen dies an den Croaten — dann ist die corrumpirende Wirkung der Verzweiflung so weit gegangen, daß der Beraubte an nichts Anderes denken kann, als den Räuber mit List und Pfiffigkeit wieder zu besteh-

len (der Bauer mit den falschen Würfeln) — ferner ist das soldatische Vagabundiren und die Ueberläuferei so geläufige Sitte geworden, daß sich der Holk'sche Jäger seiner Gesinnungslosigkeit bei einem Glase Wein mit frecher Nonchalance sogar rühmen darf — was bleibt da endlich Positives übrig in all dieser Zersetzung der Ueberzeugungen und der tieferen Interessen? Nichts als etwa das Selbstgefühl der vornehmeren Soldatenrace, wie bei dem Terzky'schen Wachtmeister — oder die noblere Auffassung der Reiterfreiheit, jener eigenthümlich soldatische Idealismus, wie ihn der Pappenheimer Kürassier so schwungvoll ausspricht.

Der Kapuziner, dieser genial gezeichnete, komisch wilde Feldpfaffe, spielt im Lager in derberer, handgreiflicher Weise eine ähnliche Rolle, wie der feinere Maschinist, der Jesuit Lamormain, in der Haupthandlung — der zwar nicht persönlich hervortritt, den man aber im Hintergrund geschäftig an den zähen Spinnenfäden seiner Intrigue arbeiten sieht. Vorläufig macht unser Redner, der sich mit Lebensgefahr ereifert, nur auf die Croaten Effect — aber es wird bald besser gehen — wenn einmal die Terzky'schen die kaiserlichen Adler herabgerissen haben, werden ihn auch die Pappenheimer vielleicht ruhig fortlästern lassen. Und wie vortrefflich versteht er sich auf jene cynische Zank- und Fluchmanier des Predigens, wie sie damals bei den Bettelorden üblich war, die zur größeren Ehre Gottes den Schmutz an ihrem Leibe und in ihrer Gesinnung gleichermaßen pflegten! Immer bleibt er aber nur eine bewegliche Marionette, die sich mit Armen und Beinen

hastig abarbeitet, weil sie an unsichtbaren Fäden gezogen wird — der Puppenspieler, der in seinen Händen noch mehrere Drähte hält, wirkt versteckt hinten der bunten Kriegsbühne der Handlung.

Man hat oft mit Recht den prächtigen Soldatenhumor in Wallensteins Lager gerühmt; Kuno Fischer hat in einer anregenden Abhandlung: „Schiller als Komiker" diese Seite an dem Genie unseres Dichters ausführlicher beleuchtet. Ich halte die frische Energie dieser komischen Kraft für einen Zug, der schon aus der Jugend des Dichters in seine männliche Periode hinüberreicht, gerade so wie sein hochgestimmtes sittliches Pathos. Beides läutert sich: die Komik streift ihre burschikose Roheit ab, das Pathos seine leidenschaftliche Erregtheit. — Aber in der freien Kühnheit des komischen Aufschwungs liegt ebenso etwas Jugendliches, wie es z. B. anderseits auch in der sittlichen Begeisterung eines Max Piccolomini in dieser Epoche noch nachwirkt. Freilich theilte die Komik in den ersten Productionen Schiller's mitunter die schärfsten Geißelhiebe des sittlichen Hasses und der Verachtung aus, die immer Striemen setzten, sie war subjectiv, wie der ganze Geist seiner Jugenddichtung. Wie schneidend und boshaft ist die satyrische Charge des Hofmarschalls Kalb hingezeichnet, welches malitieuse Behagen liegt in den wenigen Federstrichen, mit denen die Figur des Paters in den „Räubern" hingesetzt ist! Auf der anderen Seite hat der Spitzbuben- und Galgenhumor der Libertiner wieder viel von dem Rauchparfüm jener unreinlichen Stube, die damals der Regimentsmedicus Schiller bewohnte.

Etwas von diesem Parfüm bringt auch der Mohr Muley Hassan in die Salons des Grafen von Lavagna mit .... Jetzt ist wohl dieser Sturm- und Dranghumor objectiv geworden, und bequemt sich in heiterer Klarheit dem Gegenstand an. Halten wir einmal in der Einbildungskraft den flüchtigen Einfall fest, die Räuber aus den böhmischen Wäldern hätten Kriegsdienste genommen, Schufterle und Spiegelberg wären unter die Croaten, Schweizer und Kosinsky unter die Pappenheimer gegangen — so hätten wir so ziemlich analoge Beziehungen — eine ebenso gesetzlose Welt, eine gleiche Anarchie, nur nicht aus der Phantasie eines aufgeregten Kopfes, sondern aus dem nothwendigen Gang der Ereignisse entsprungen. Auch der Pater findet sich in der Kutte des Kapuziners wieder ein — und das Reiterlied am Ende ist nur der idealisirte Räuberchor, zwar ungleich edler im Ausdruck, aber aus dem Rausch einer ähnlichen, ja allgemeineren Verwilderung entsprungen, die bereits zum herrschenden Zustande geworden, und sich ihres ungeheueren Unrechtes an dem Bestehenden gar nicht mehr bewußt ist.

Doch werfen wie von den markigen Localfarben des Lagers einem vorläufigen Blick auf die Haltung des Ganzen; beachten wir vor Allem das eigenthümliche Compromiß, welches die hochgestimmte Natur des Dichters mit der ihr widerstrebenden, aber fest umrissenen Aufgabe dieses Süjets geschlossen. Dann drängt sich uns Eines auf: wir sehen bald, wie sich die Doppelrichtung des Idealisirens und Realisirens, gleich zwei entgegengesetzten Strömungen überall begeg-

net, wie der Dichter trotz der ernstesten Selbstüberwindung noch immer nicht objectiv bleiben kann. Einerseits sucht er seine Pflicht gegen den Stoff zu erfüllen, und er thut dies mit einer künstlerischen Gewissenhaftigkeit, welche die höchste Achtung verdient; auf der anderen Seite reagirt wieder seine eigenste Natur unwiderstehlich gegen diese Nöthigung, und strebt zu der Höhe der Idee in directem Aufschwung empor. Wo er kann, durchbricht er den ganzen Apparat der concretesten Schilderung mit dem kühnen Flügelschlage des Gedankens. So fällt schon in das Lager mit der Rede des Kürassiers plötzlich ein idealer Lichtstrom herein — es spricht aus ihr ein gedankenhaftes Pathos, das man unter der Blechhaube gar nie suchen würde — und mit dem Reiterlied hebt sich die Stimmung aus dem Gebiete der plastischen Figurenzeichnung vollends ins Lyrisch-Musikalische. Beiläufig gesagt, begegnet sich der Kürassier in dem elegischen Seitenblick auf das Glück des Friedens ganz mit seinem Obersten in demselben Gefühl; hierin und in seiner ganzen Anschauung erscheint er nur als ein etwas derberer, als ein nur mehr naturwüchsiger Milchbruder des Max Piccolomini.

Wenn aber der Dichter das Soldatenleben zum Schluß des Lagers zu sehr ins Ideale emporhebt, — so giebt er wieder in den „Piccolomini's“ den Generalen fast zu tiefgegriffene, realistische Züge, die sie ihren Soldaten gegenüber geradezu in Schatten stellen. Haben diese Wachtmeister, diese Jäger, diese Kürassiere nicht unendlich mehr Ideen, als die Isolani's, die Tiefenbach's u. s. w.? Und wenn sich den Lagergenossen bei ihrem

Melniker der Kopf erleuchtet und das Herz erweitert, treten uns nicht dagegen die Generale bei dem Gastmahle in Pilsen als ganz gemeine Zecher entgegen? Zum großen Verdrusse des alten Kellermeisters richten sie eine entsetzliche Verwüstung in den raren „Ehrenweinen" des Hauses Terzky an, und wanken zuletzt mit wüstem Kopf und bleiernen Beinen davon, nachdem sie sich der Arbeit des Lesens beim Unterschreiben der Eidesformel überhoben, ja vor dem Schlafengehen noch eine kleine Schlägerei mitgenommen haben.

Die bedeutenden sententiösen Stellen, die aus dem tiefsten Geiste der Situation herauswachsen, vertheilt der Dichter, wie es eben kommt, an die in Action begriffenen Personen, und geht dabei oft über die Schranken hinaus, welche die inner Folgerichtigkeit der Charakteristik vorschreibt. Illo drängt Wallenstein zum Handeln; er solle die Stunde wahrnehmen, ehe sie entschlüpft. Denn

> So selten kommt der Augenblick im Leben,
> Der wahrhaft wichtig ist und groß. Wo eine
> Entscheidung soll geschehen, da muß vieles
> Sich glücklich treffen und zusammenfinden —
> Und einzeln nur, zerstreuet zeigen sich
> Des Glückes Fäden — die Gelegenheit —
> Die nur in einem Lebenspunct zusammen
> Gedrängt, den schweren Früchteknoten bilden.

Dies Alles ist höchst bedeutend, und überhaupt entwickelt Illo in dieser Scene einen solchen überlegenen Ueberblick der Verhältnisse, eine so hohe Sagacität in der Beurtheilung der Sachlage, daß er da weit, sehr weit über sein Maß hinauswächst. Es ist eben

der Dichter selbst, der hier durch die Maske seiner Figur spricht, da er die eigenen, sich herandrängenden Gedanken nicht zurückzuhalten, nicht zu bemeistern vermag. Aber wie kann sich ein Mensch, der so wie dieser Illo spricht, einige Stunden später, gerade in jenem seltenen Augenblick, der „wahrhaft wichtig ist und groß," so übervoll betrinken? Kann dies derselbe Mensch sein, der gerade jetzt mit der täppischen Hand des Trunkenboldes in den klug vorbereiteten Plan hineinschlägt — dem ein Terzky zurufen muß: bist du bei Sinnen — bedenk doch, wo du bist? In realistischer Beziehung ist der letztere Zug, wie überhaupt das ganze Gastmahl höchst vortrefflich, und stimmt auch zu den übrigen Zügen in Illo's Charakter — nur dort früher hat sich der Dichter zur Unzeit aus der realen Auffassung in die allgemeine Idee der Situation verstiegen. Auch in „Wallenstein" tritt der Subjectivismus der Schiller'schen Poesie, obgleich anders, als in den Jugendstücken heraus. Wenn in diesen die stürmischen Erregungen des Dichterherzens pochen, wenn die Gestalten derselben in einem pathologischen Zusammenhang mit seiner Gemüthslage stehen, so stehen sie jetzt in einem ähnlichen Zusammenhang mit seiner Reflexionsbildung; er betheiligt sie mit vollen Händen aus dem reichen Schatzhause seiner Ideen, ohne zu bedenken, ob dieser Juwelenschmuck der edelsten und feinsten Gedanken auch zu dem rauhen, sinnlich-derben Typus ihrer kriegerisch gebräunten Physiognomien passe. Wenn der Geist über den Dichter kommt, so fangen seine Personen zu philosophiren an; der Erste der Beste, der zur Hand ist, muß das Organ und den Herold des

Dichters abgeben. Wie blendende Spiegelreflexe fallen die Glanzlichter der Idee bald auf diesen, bald auf jenen Punkt, und die individualisirende Zeichnung und Farbe verschwimmt dann wieder im Anglanz des abstracteren Idealismus. —

Die figurenreiche Charakterzeichnung der beiden Expositionsstücke baut sich wie eine Pyramide auf, wo Alles zu der Person des Feldherrn hinaufführt. Verweilen wir nun bei dieser imponirenden, hochragenden Heldengestalt, suchen wir bei ihr nach jenem festen, kälteren, überlegenen Blick des Mannes, wie uns aus dem Auge der früheren Gestalten Schillers das schöne Feuer des jugendlichen Enthusiasmus begeisternd traf.

Nachdem uns der Dichter die Wirkung seines Geistes in den kühnen Schaaren gezeigt, die derselbe gewaltig lenkt, tritt uns in verengtem Kreise, in der näheren Umgebung seiner Generale der schärfere Umriß seiner Wirksamkeit entgegen — bis sich uns endlich die innerste Werkstatt seiner Pläne und Entwürfe öffnet, und wir zuletzt seine einsamen Unterredungen mit den Geistern der Sterne belauschen. Nach unten herab zeigt sich der Fürst als jener große Rechenmeister, der die Menschen gleich des Brettspiels Steinen nach seinem Zweck zu setzen und zu schieben weiß — auf diesem Felde der practischen Thätigkeit herrscht das nüchternste Calcul; doch auch dann, wenn er aufwärts zum Himmel schaut, wenn er seine astrologischen Tafeln aufschlägt, ist er derselbe Rechner, der jetzt freilich mit

mystischen Zahlen operirt. Sein Ehrgeiz zieht am Himmel wie auf Erden die Kreise um sich, die in ihm ihren Mittelpunkt finden sollen.

Er hat im Anbeginn, so scheint es, Alles unbedingt für sich. Sein Commandostab ist eine Wünschelruthe, der sich die Welt gläubig entgegenbewegt. Die Glücksritter und Abenteurer groß und klein, von dem Holk'schen Jäger, der der Schreibstube entlaufen, bis hinauf zu Isolani, dem er die Pharaobank wieder aufgerichtet, schauen zu seinem Glück empor, wie zu einem sicheren Leuchtthurm, und vertrauen auf seine Sterne. Doch auch den Idealisten Max hat er bezaubert; er ist ihm das Vorbild eines großen, dominirenden Geistes, und der junge Kriegsheld bedient Questenberg mit seiner ganzen Entrüstung, weil dieser das handelnde Genie nach dem Kanzleimaßstab der Hofschranzen mißt.

Fast tritt uns das königliche Wesen Wallenstein's in diesen Reflexen, die sein Geist auf die Umgebung ausstrahlt, imponirender entgegen, als in dem unmittelbaren Eindruck seiner Persönlichkeit selbst. Bei näherer Erwägung können wir sogar dem scharfen Urtheil im Allgemeinen nicht ganz widersprechen, das Hillebrand über die Charakterzeichnung Wallensteins ausspricht. „Obgleich der Träger eines so bedeutenden Geschicks, schwankt er in stets wechselnden Zügen und mit dem Gepräge haltungslosen Zauderns vor unseren Blicken, in unsicheren Schritten bald vor-, bald rückwärts wankend, hält sich immer in unseliger Schwebe zwischen seinem eigenen Wollen und den tückischen, äußeren Mächten, die hier im Zufalle, dort in den

Sternen lauern, redet bald seiner Großheit bewußt in hohem Pathos und greift dann wieder der Rathlosigkeit anheimgegeben nach schwachen Stützen, berechnet einmal die Situation mit scharfem Verstand, und bauet ein andermal mit unvorsichtigem Vertrauen auf die Gestirne und der Freunde Treue, die er wie Buttlern selbst kleinlich beleidigt, oder wie den älteren Octavio mißkennt, und treibt so durch Selbsttäuschung und Selbstverirrung dem Schicksale ohne Noth entgegen, dem er mehr sich selbst überliefert, als im heftigen Kampfe streitend unterliegt."

Ich weiß nur nicht, ob es nicht zu weit gegangen ist, das Hin- und Herschwanken im Entschluß so ganz dem tragischen Charakter als unangemessen zu erklären. Es handelt sich eben nur darum, wie viel dabei auf dem Spiele ist. Wo es gilt, das Ansehen aller gewohnten Rechtsanschauungen, der Völker Kinderglauben zu erschüttern, an den zähen Wurzeln des Bestehenden zu rütteln — da ist es ganz gerechtfertigt, wenn auch der kühnste Geist den Moment der Entschließung verzögert, ja vielleicht so lange, bis ihm endlich die Ereignisse an den Leib rücken, und fast keinen Raum mehr zu einer freien Wahl lassen. Nur sollte der Held seine Zweifel mehr mit sich selbst abmachen, nicht sie so offen vor seiner Umgebung bloslegen; dies setzt ihn in ein Mißverhältniß zu derselben, das sich mit dem Stolze und der unnahbaren Ueberlegenheit, die er sonst so schroff hervorkehrt, nicht wohl verträgt. Er spricht mit Geringschätzung zu denjenigen, die doch sein Vertrauen theilen; er wirft ihnen das beleidigende Wort

zu: „Weiß ich doch, was mir ein Jeder von euch gilt" — und fragt ein ander Mal den Illo, indem er ihn scharf fixirt: „Woher weißt du, daß ich nicht euch Alle zum Besten habe? Kennst du mich so gut? Ich wüßte nicht, daß ich mein Innerstes dir aufgethan!" Thatsächlich schließt er aber sein Innerstes vor Illo und Terzky auf: er erzählt ihnen seine Träume und nachtwandlerischen Eingebungen, er macht sie zu Zeugen seiner schwächsten Stunden, so daß sie gerade da Miene machen, für ihn zu handeln und eine Art Curatel über ihn auszuüben, wenn er Stundenlang Vernunft gesprochen zu haben meint. Gerade diese Terzky's und Illo's durchschauen ihn ganz genau, und wissen stets, daß die Ausrede auf die ungünstige Constellation nur eine heimliche Ausflucht seiner Unentschlossenheit sei; glaub' mir (sagt Illo):

> In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.
> Vertrauen zu dir selbst, Entschlossenheit
> Ist deine Venus! der Maleficus,
> Der einz'ge, der Dir schadet, ist der Zweifel.

Ebenso sehen sie die Verhältnisse richtiger als er, zwar nicht mit dem Auge des Genies, wohl aber mit dem scharfen Späherblick des gemeinen Weltverstandes. Er selbst ist gerade da am blindesten für das Allernächste, wo sein Auge seherhaft leuchtet und am Sternenhimmel die vorher bestimmte Verknüpfung der irdischen Dinge sucht. Aber eben dieser phantastische Idealismus verleiht seinem Ehrgeiz, seiner Herrschbegierde einen höheren, poetischen Glanz, während die selbstsüchtige Berechnung bei seiner Umgebung in ihrer vollen prosaischen Nacktheit heraustritt.

Uebrigens liegt in jener Skepsis, in welcher Wallenstein die That, die er vorbereitet, bald als das höhere Recht des herrschbegabten Geistes, bald als der Umsturz alles bestehenden Rechtes erscheint, noch in anderer Hinsicht eine ungemeine Tiefe und Bedeutung. Es giebt Zeiten in der Geschichte, wo für einen kühnen, practischen Charakter das Schreckbild der Schuld verschwindet, wo er die verwegene That entschlossen wagt, weil er sie schon in der Gestalt sieht, in der sie sich nach ihrem Gelingen der Welt darstellen wird. Es müssen dies solche Zeiten sein, wo die durch altes Herkommen geheiligten Institutionen wie morsches Mauerwerk zerbröckeln, und der bestehende, sittlich-politische Zustand nur noch eine bloße Scheinexistenz hat. Dann erschrickt das kühne, herrschbegabte Genie nicht mehr vor jener Schuldbefleckung, durch die der Weg zur Herrschaft geht, denn der Glanz der Macht löscht ja dann jenen dunklen Fleck wieder aus. Dies war der Zustand des Uebergangs von der römischen Republik zur Imperatorenherrschaft; Julius Cäsar hat in diesem Sinne seine Zeit begriffen. Ob die Zeit der Religionskriege ähnlich geartet war — ob da ein kühner Geist es wagen durfte, die That Cäsars zu wiederholen — darüber fand Wallenstein weder bei sich selbst, noch bei den Sternen eine ausreichende Antwort. Erst, wie der Würfel gefallen ist, glaubt er daran:

Was thu' ich Schlimm'res,
Als jener Cäsar that, deſſ' Name noch
Bis heut' das Höchste in der Welt benennet?
Er führte wider Rom die Legionen,
Die Rom ihm zur Beschützung anvertraut.

Warf er das Schwert von sich, er war verloren,
Wie ich es wär', wenn ich entwaffnete.
Ich spüre was in mir von seinem Geist,
Gieb mir sein Glück! Das and're will ich tragen.

Er hat sich getäuscht — obwohl auf sehr begreifliche Weise. Wenn er das ungeheure Gewicht der Soldatenmacht erwog, die er geschaffen, die losgelöst von allen positiven Interessen des Staates und Glaubens nur seinem Glücksstern zu folgen schien, so mußte etwas von der Zuversicht der Triumvirn und Imperatoren des alten Rom in ihn fahren. Aber das Calcul war nicht richtig. Er hat keine neuen Ideen hervorgerufen, sondern nur die materiellen Neigungen in seinen Sold gebracht; er rangirt die Schulden seiner Generale, und daß er splendid sei und geleistete Dienste fürstlich lohne, weiß auch ein Macdonald und Deveroux zu rühmen; wenn man aber auch einmal auf der anderen Seite nicht knickert, wenn sich auch da Fortune machen läßt, so fällt sein Glücksstern — ja er muß es um so mehr, weil die Verderbniß der Zeit doch noch nicht alles Gefühl für Fahneneid und Diensttreue aus diesen Soldatenseelen hinweggeschwemmt hat, weil es in seiner Armee auch noch Pappenheimer giebt und das Pathos der Pflicht in der Seele eines Max sich selbst zu einer solchen idealen Höhe zu steigern vermag.

Man hat Wallenstein in diesem Punkte oft mit Napoleon verglichen, aber mit Unrecht. Dem General der Republik stand nicht die sicher thronende Macht, der verjährt geheiligte Besitz gegenüber, der in der Ge-

wohnheit fest gegründet ruht — sondern nur ein durch die Revolution geschaffener, für die Dauer nicht haltbarer Zustand. In dem durch wiederholte Umwälzungen gelockerten Boden haftete keine der politischen Pflanzungen fest, mit denen man damals experimentirte, keine von ihnen konnte hinreichend tiefe und starke Wurzeln treiben, um sich zu behaupten — und so hatte Napoleon ungleich leichteres Spiel, als selbst die römischen Imperatoren. Es ist nicht so ganz unwahr, wenn er sich (bei O'Meara) sogar rühmt, seine Erhebung sei von keinem Verbrechen begleitet gewesen, denn eigentlich frevelte er an keiner tiefer berechtigten Macht, die ihm gestützt durch Ueberlieferung gegenübergestanden wäre.

Mit ungemein großem poetischen Sinn hat der Dichter das mystische Motiv der Astrologie behandelt, dessen ich schließlich noch gedenken muß. Der tiefgefurchte Charakterkopf des Helden ist dadurch in ein eigenthümliches, magisches Helldunkel gestellt. Sieben große Königsbilder stehen im Halbkreis um ihn her, und alles Licht strahlt nur von den Sternen über ihren Häuptern durch den dunklen Raum — silberhell in ihrer Mitte glänzet Jupiter, der Stern, auf den er hofft, und Mond und Sonne stehen ihm zur Seite. Der hochstrebende Ehrgeiz glaubt immer an einen Stern, der ihm allein leuchtet, wenn er ihn auch nicht am Planetenhimmel aufsucht, er fürchtet auch stets den unbekannten Maleficus, mit dem der Neid des Schicksals seinen Glücksstern bedroht, wenn er auch nicht durch das Horoscop ihn erfragt. Dem kühnen willenskräftigen Geiste,

der sich handelnd in die Mitte der Ereignisse stellt, wird gar bald ein geheimes, dämonisches Etwas fühlbar, das sich zwischen seine Absichten und die Ereignisse drängt, ihn bald fördert, bald hemmt, so daß in Allem, was er unternimmt, von Außen her etwas unsichtbar *mitzuhandeln* scheint. Daher der eigenthümlich fatalistische Zug, den wir meistens bei großen practischen Naturen antreffen — ein Zug, der sie oft in entscheidenden Momenten mehr nach geheimen Instincten, gleichsam nach inneren Schicksalsstimmen handeln läßt. Dies fatalistische Element poetisch zu versinnlichen — ist keinem Dichter in ähnlicher Weise gelungen, wie Schiller in dem astrologischen Schicksalsglauben Wallensteins. Doch wir werden sehen, daß er noch eine *andere*, als eine rein *psychologische* Bedeutung in dem Stücke habe; davon noch später.

Die Figur des Helden, die ganze Welt des Stückes regt aber noch zu weiteren Betrachtungen an.

Zunächst finden wir hier die *sittliche Anschauung* des Dichters gegen dessen Jugendstücke gehalten, noch entschiedener verändert, als in den philosophischen Untersuchungen, die den Werken der Reife vorbereitend vorangehen. Wenn in jenen sein sittliches Pathos in *revolutionairem Gegensatz* zur Wirklichkeit stand, so macht sich das ethische Princip im Wallenstein als *conservative Gesinnung*, als Achtung vor dem Bestehenden geltend; wenn der Dichter mit seinem Carl Moor aus vollem Herzen gegen die

abgeschmackten Conventionen eiferte, welche die gesunde Natur verrammeln, gegen den Zwang der Gesetze, die die Adlerschwingen des Geistes verschneiden: so stimmt er jetzt ebenso dem Octavio bei, wenn dieser den „alten, engen Ordnungen" das Wort spricht, die die Gesellschaft als hemmendes Gewicht an den raschen Willen des Einzelnen band, um sich vor der Willkür der gewaltigen Natur zu schützen. Ein Marquis Posa kennt noch keine andere, höhere Pflicht, als die, sein politisches Ideal zu realisiren, sei es auch auf einem Wege, der die gewöhnliche Sittlichkeit auf die verwegenste Art kreuzt: im „Wallenstein" dagegen knüpft sich die sittliche Idee an den realen Staat, obgleich er gerade damals am wenigsten taugte, und die erhaltenden Tugenden, Treue, Pflicht, Dienstehre, Eideserfüllung machen in dieser kriegerisch verwilderten Welt den ganzen Inhalt des sittlichen Idealismus aus.*)

Am auffallendsten ist der Gegensatz zu der letzten Tragödie, zu „Don Carlos." Der Marquis ist vom gewöhnlichen Pflichtenstandpuncte aus betrachtet ein ausbündiger Verräther, den noch Dante's Ethik in den untersten Kreis der Hölle verweisen würde, wo die „Verräther am Freunde" im Eise des Cocytus eingefroren stecken. Wir sahen, wie er mit dem Könige, der sich seiner Treue anvertraut hat, ein unredliches Spiel treibt, ja sogar einen Plan entwirft, daß der Sohn den eigenen Vater in den Niederlanden bekriege.

---

*) Vergl. Dr. K. Hoffmeister: Schiller's Leben, Geistesentwicklung und Werke. Th. IV. S. 41.



Und weder Posa, noch Don Carlos, noch die Königin äußern im Geringsten über ihr Beginnen sittliche Zweifel. „Die Freiheitsidee, wie Hoffmeister treffend sagt, hat hier allein das Wort, alle ihr widerstrebenden Tugenden sind nicht stimmfähig." *) Wie anders im „Wallenstein!" Hier wird kein Riß durch die natürlichsten Verhältnisse gemacht — ein genialer Kriegsführer, schwer gekränkt durch den Undank seines Souverains, wird aus Nothwehr in's Unrecht getrieben, um den Ränken zu entgehen, mit denen des Hofes feige Furcht vor seiner Größe ihn rings umstellt hat. Nicht innere Verpflichtung bindet ihn an den Kaiser, nie hat ihm dieser vertraut, nur ihn benützt — von vornan stand er ihm in einer Ausnahmsstellung gegenüber; die Gräfin Terzky hat Recht, daß zwischen beiden nicht die Rede sein kann von Pflicht und Recht, nur von der Macht und der Gelegenheit. Und doch durchgehends dieses rigorose Urtheil, das wir über seinen Abfall vernehmen? Er selbst handelt und spricht in dem Gefühle, daß seine Sache eine schlechte sei, und entschuldigt sein „Verbrechen" nur durch die Nothwendigkeit. In diesem Sinn sagt er zu Max:

Streng wird die Welt mich tadeln, ich erwart' es.
Mir selbst schon sagt' ich, was Du sagen kannst.
Wer miede nicht, wenn er's umgehen kann,
Das Aeußerste! Doch hier ist keine Wahl,
Ich muß Gewalt ausüben oder leiden —
So steht der Fall. Nichts And'res bleibt mir übrig.

*) A. a. O. S. 40.

Wrangel nennt die Empörung des Herzogs einen Treubruch, eine Flucht und Felonie, die ohne Beispiel sei in der Weltgeschichte; Max spricht mit innerem Entsetzen das Wort aus:

> Nur zum Verräther werde nicht!
> Das ist kein überschrittnes Maß! Kein Fehler,
> Wohin der Muth verirrt in seiner Kraft.
> O! das ist ganz was Anders — das ist schwarz,
> Schwarz, wie die Hölle! — —

Woher, kann man fragen, beim Helden diese geringe Zuversicht, bei den Anderen diese sittlich strenge Verurtheilung seiner That? Der Dichter hat eben den Tendenzen des Helden nicht jenen idealen Gehalt gegeben, der seine „Felonie", wie es Wrangel nennt, wieder von einem höheren Gesichtspuncte adeln und rechtfertigen würde. Mit voller Besonnenheit überschreitet er die Gränzlinie des Rechtes, in seinem Vorgehen herrscht nüchterne, realistische Berechnung, auch sein Ziel ist ein materielles — der Scepter und die Herrschaft. Sein Handeln hat nicht jenen Schwung, daß es das sittliche Urtheil über die gewöhnlichen Bedenken emporzureißen vermöchte — im Gegentheil, diese Bedenken kommen jetzt erst in ihrer ganzen, gewichtigen Schwere zur Geltung. Der Realist, der mit klarem Bewußtsein frevelt, wird nach einem anderen Maße gerichtet, als der Idealist, der mit enthusiastischer Verwegenheit die Gränzen des irdischen Rechtes überspringt . . .

Doch wie? War in dem Charakter der Helden nicht Stoff genug zu einer idealen Motivirung seines Verbrechens geboten? Konnte der Dichter ihn

nicht die Treue dem Kaiser brechen lassen, damit er höheren Intentionen, größeren Plänen nicht treulos werden müsse? Konnte er ihn, der den Feldherrenstab nur zur Unterdrückung der Freiheit und zur Befestigung der katholischen Reaction führen durfte, nicht deshalb nach dem Königsscepter greifen lassen, um durch diesen verwegensten aller Staatsstreiche Deutschland den Frieden, dem Protestantismus freie Entwicklung zu schenken?

Ansätze zu einer solchen Auffassung scheinen auch wirklich aus der ursprünglichen Conception des Stückes stehen geblieben zu sein; später, als der Charakter ganz und gar in's Realistische umgegossen wurde, erscheinen diese Stellen nur als einzelne schimmernde Silberblicke an dem derberen Metall dieser Gestalt, ohne aber eben den Eindruck der Wahrheit, der Ueberzeugung zu machen.

Vielmehr möchte man glauben, daß Wallenstein hie und da nur zum Schein edlere Absichten vorgiebt, um dadurch seinen Ehrgeiz, seine Herrschsucht auf geschickte Art zu beschönigen. Wenn er zu Wrangel sagt:

> Ihr Lutherischen fechtet
> Für eure Bibel; euch ist's um die Sach',
> Mit eurem Herzen folgt ihr eurer Fahne —

so klingt dies mehr wie ein Compliment, das er dem Schweden macht, mit dem er gerade unterhandeln muß, als wie eine überzeugte Aeußerung. Ebenso schmeichelt er den Pappenheimern, daß er sie stets ehrenvoll unterschieden habe aus der Heereswoge; er versichert ihnen, daß es ihm nur um's Ganze sei, daß er ein Herz habe, und ihn der Jammer des deutschen Volkes erbarme.

— Fünfzehn Jahr' schon brennt die Kriegesfackel,
Und nirgends Stillstand. Schwed' und Deutscher!
Papist und Lutheraner! Keiner will
Dem Andern weichen! Jede Hand ist wider
Die andere! Alles ist Partei und nirgends
Ein Richter! Sagt, wo soll das enden? Wer
Den Knäu'l entwirren, der sich endlos selbst
Vermehrend wächst — er muß zerhauen werden.
Ich fühl's, daß ich der Mann des Schicksals bin,
Und hoff's mit Eurer Hilfe zu vollführen.

Nichts, als schöne Worte, um nur auf die bestimmt gestellte Frage der Kürassiere, ob er den Kaiser nicht verrathen, ob er sie nicht schwedisch machen wolle, nicht mit „Ja" oder „Nein" antworten zu müssen! — Dem Bürgermeister von Eger gegenüber zeigt er eine protestanten-freundliche Gesinnung:

Seid ohne Furcht! Ich hasse
Die Jesuiten — läg's an mir, sie wären längst
Aus Reiches Gränzen — Meßbuch oder Bibel!
Mir ist's all' eins — ich hab's der Welt bewiesen.
Die span'sche Doppelherrschaft neigt sich
Zu ihrem Ende, eine neue Ordnung
Der Dinge führt sich ein.

Es liegt ihm eben daran, die Bürger Eger's für sich zu gewinnen, deren freundliche Gesinnung ihm für den Augenblick sehr wichtig sein muß; — und so erklären sie sich denn auch begeistert für ihn — und sehen, wie Butler sagt, in dem Herzog einen Friedensfürsten, den Stifter einer neuen gold'nen Zeit!

All' diese vertrauten Aeußerungen eines liberalen Sinn's, die Wallenstein gelegentlich fallen läßt, sollen also nur ein Vehikel für seinen Zweck sein, die Gemüther für die Herrscherrolle zu stimmen, die er

nun anzutreten entschlossen ist. Wäre Wallenstein nach der früheren idealistischen Anschauung Schiller's durchgeführt werden, dann wäre umgekehrt die böhmische Krone das Mittel, jene Reformideen der Zweck gewesen. Wenn Schiller in Karl Moor den Sohn eines regierenden deutschen Reichsgrafen die Rolle des idealen Räubers spielen läßt, wenn er ebenso in „Cabale und Liebe" und „Don Carlos" Sohn gegen Vater in verwegener Auflehnung stellt: so wäre es ihm auch nicht darauf angekommen, die Empörung eines Feldherrn gegen seinen Souverain, die lange nicht so schlimm ist, wie Rebellion gegen den eigenen Vater, in gleichem Sinne zu behandeln. Was hätte ihn damals, wo er noch einen spanischen Infanten für die Freiheit der flandrischen Provinzen schwärmen ließ, davon abhalten sollen, auch den Generalissimus des katholischesten Kaisers sich für die Rettung des Protestantismus und der Reichsfreiheit begeistern zu lassen, um dann in diesem Sinne seinen Verrath mit allem Schwunge jugendlicher Rhetorik zu glorificiren?

Ein Glück, daß erst der männliche Dichter sich an die ernste Mannesgestalt dieses Helden heranwagte — nur so konnte er diese festen Contouren der realistischen Zeichnung, nur so diese gewichtige Gedankenschwere der Anschauungen erhalten, die wir an ihm stets bewundern müssen. Wenn aber Wallenstein, obgleich aller idealen Motive entkleidet, dennoch der Held bleiben und an tragischem Interesse nichts einbüßen sollte — so galt es, sein so stark betontes Unrecht wenigstens zu erklären und zu entschuldigen.

Dazu wählte nun Schiller ein durchaus künstliches, sehr fern liegendes Mittel — es war die Einführung der antiken Schicksalsidee, die seinen Jugenddramen noch völlig fremd ist; durch diese soll die Kunst, wie er im Prolog ausdrücklich sagt, den Helden unserm Herzen menschlich näher bringen;

> Denn jedes Aeußerste führt sie, die Alles
> Begränzt und bindet, zur Natur zurück —
> Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang
> Und wälzt die größ're Hälfte seiner Schuld
> Den unglückseligen Gestirnen zu.

Von vornan gab Schiller dem Charakter eine verhängnißvolle Unterlage, und construirte ihn ganz im antiken Sinne nach jener Form der Tragik, welche die Alten Ueberhebung, ὕβρις nannten*). Nach dieser Auffassung ist die tragische Schuld die Verblendung des unweisen Sinnes, der, durch das Uebermaß des Ruhmes, des Glückes und der Macht verlockt, die schwere Kunst der Mäßigung verlernt.

> — Eifersüchtig sind des Schicksals Mächte:
> Voreilig Jauchzen greift in ihre Rechte —

dies weiß Wallenstein, der von „der tiefsten Wissenschaft belehrt" sich wohl auf das Schicksal versteht; er weiß es, und doch regt er, wie keiner, den Neid des Schicksals auf, doch weckt er selbst durch den gebieterischen Gang, mit dem er den Boden voll Herrscherstolz tritt, die schadenfrohen Mächte der Tiefe auf, zu denen der Schall seiner Schritte nachhallend hinabdringt.

---

*) Ich habe diese Form des Tragischen in meinen „Aesthetischen Untersuchungen" ausführlich nach Belegstellen aus Herodot und den antiken Tragikern entwickelt. Vergl. daselbst S. 135 u. f. f.

Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz in uns ist sein Vollzieher, so sagt Wallenstein und trifft damit selbst das Wahre. Wessen Natur in sich verhängnißvoll ist, der lockt den Wetterstrahl des Schicksals auf sich herab, wie die Metallspitze den elektrischen Funken des Blitzes auf sich niederzieht. Durch günstige Constellationen täuscht die List des Verhängnisses ihn, dessen stolzes Herz so gern und leicht sich selber täuscht; je drohender die Dinge auf Erden an ihn heranrücken, desto heller glänzen die Sterne vom Himmel herab, und das fieberische Leuchten seines Auges leiht seinem Glücksplaneten noch um einige Strahlen mehr. Zuletzt schon, rings eingeschlossen von dem Netze des Verderbens, richtet er sich in freierer Zuversicht auf als je — den Neid des Schicksals hält er für gesättigt, seit der Blitz, der ihn niederschmettern sollte, auf das reine Haupt des Freundes abgelenkt worden; die innere Ahnungsstimme schweigt in ihm, und er, der sonst auf Träume etwas hält, nennt der Gräfin Terzky schreckende Traumbilder bloße Einbildungen; selbst die schlimme Sternenkunde, die ihm Seni voll Entsetzen bringt, schreckt ihn nicht aus seiner Fassung — ruhig geht er zu Bett, den Piken der Mörder entgegen, die seiner schon harren.

Am tragischen Doppelsinn des Lebens geht auch Wallenstein zu Grunde; und dadurch eben sichert ihm der Dichter unser Mitgefühl, weil seine Schuld mehr metaphysisch, als moralisch gedeutet wird, halb nur aus seinem Willen entspringt, zur größeren Hälfte dagegen aus dem Schooße des Verhängnisses selbst emporwuchert.

Ueber das ganze Stück breitet das Schicksal seine dunkelschattenden Schwingen — es lebt also nicht blos subjectiv in dem Sternenglauben des Helden. Die fatalistische Anschauung versetzt alle Hauptpersonen der Tragödie, obgleich jene wüste Kriegsperiode durchaus kein philosophisches Zeitalter war, in eine metaphysische Stimmung und inspirirt sogar einen schlichten Mann wie Gordon zu Reminiscenzen aus Aeschyleischen Chören. Thekla, eben erst aus dem Pensionat eines Nonnenklosters gekommen, declamirt von dem finstern Geist, der durch Friedlands Haus gehe, von der Tücke des Verhängnisses, das schleunig mit ihnen enden wolle, das sie selbst durch die himmlische Gestalt des Freundes locke, um sie rettungslos dem Abgrund entgegenzuziehen. Auch der rauhe Butler, der vom Reitersknecht hinauf zum General avancirte, und im Feldlager ebenso wenig, wie Thekla im Kloster Gelegenheit gehabt hat, die antiken Tragiker zu lesen, wird zum Schluß ganz fatalistisch gestimmt, und erklärt es dem Gordon gleichfalls aus der Schicksalsidee heraus, warum er den Feldherrn tödten müsse. Solche Stellen, so geistvoll sie sind, stehen mit dem Realismus der ganzen Schilderung, ja mit dem Costum der Zeit selbst, das sonst trefflich beobachtet ist, in unvereinbarem Widerspruch. Es ist eben nur der Dichter, der den Personen seine Ideen soufflirt, die für sie selbst keine Bedeutung haben können.

War es nöthig, den antiken Schicksalsgedanken heranzuziehen? Ich glaube, daß es genügt hätte, uns (was ohnehin auch geschieht) in natürlicher Weise die „feindliche Zusammenkunft" der Dinge zu schildern, an

der Wallenstein untergeht, ohne ihr eben den mysteriösen Namen „Schicksal" zu geben. Aber es widerstrebte dem dichterischen Sinn Schiller's, ein politisches Intriguenstück von solch' nüchterner Pragmatik zu schreiben, und darum hüllte er das Ganze in das magisch-ernste Helldunkel der Schicksalstragödie, weil er glaubte, nur dadurch dem prosaischen Stoff eine gewisse Poesie verleihen zu können. Wäre Schiller dabei geblieben, das Stück in Prosa zu schreiben, wie er anfangs im Sinne hatte, so wäre es allerdings unmöglich gewesen, in die handgreifliche Realität jener Zeit eine so fremdartige Idee einzuführen; die prosaische Form controlirt die innere Wahrheit der Behandlung, während die Traumwelt des Verses den Dichter und den Leser über solche Incongruenzen täuscht. — —

Eine eigenthümliche Anomalie in der dramatischen Composition des Wallenstein ist die Episode von Max und Thekla, gleichsam eine Tragödie der Pflicht und der Liebe, die Schiller in jene des Ehrgeizes episodisch eingeschoben. — Der Dichter hat in dieser freierfundenen Zuthat seinem subjectiven Drang so recht genug gethan — sich gleichsam für jene strenge Entsagung schadlos gehalten, die ihm die Haltung des Hauptstoffes gebieterisch auferlegte. Allerdings ist mit dem Bild der gestiefelten, berittenen, sporenklirrenden Zeit des dreißigjährigen Krieges dieses kleine Stück Arkadien, dieser lichtreine Idealismus der Empfindung nicht gut vereinbar; aber für den Dichter war es einmal ein Bedürfniß, neben dem trügerischen Schimmer der Planeten, die über dem Haupte des Helden leuch-



ten, auch dieses reine helle Gestirn einer lichteren Welt aufgehen zu lassen. Max tritt in die Handlung des Drama's hinein, wie der Genius des ethischen Idealismus des Dichters selbst; er stellt sich neben den Helden seines reifen Mannesalters als der begeisterte Vertreter des sittlichen Princips, dessen Leitstern an jenem Himmel erloschen ist, wo nur die Sterne seines Ehrgeizes kreisen. Der doppelte Conflict, in dem Max zwischen dem Vater und dem Freunde steht, ist ganz mit dem hochsittlichen Geiste der antiken Pflichtencollisionen behandelt; die ideale Liebe zu Thekla dagegen hat allen Zauber der romantischen Innerlichkeit. Freilich ist sie ein Product reiner Reflexionspoesie, nichts als ein verkörpertes Empfindungsideal des Dichters. Im Grunde ist Thekla der weibliche Max, sowie die Gräfin Terzky der weibliche Wallenstein — jene ebenso eine Ergänzung von des Ersteren Pflichtgefühl, wie diese die Ergänzung von des Letzteren Ehrgeiz. Julian Schmidt bemerkt sehr richtig, ihr Leben sei von vornan von dem Frost des kategorischen Imperativ's angekränkelt; Familientradition, Pietät gegen den Vater, Standesgesinnung — dies Alles ist ihr nichts — sie lebt nur ihrer abstracten Pflicht, der selbst die Liebe geopfert werden muß. In jener sittlichen Hoheit, in welcher sie das Orakel des Max in seiner Abschiedsscene ist, verletzt sie eigentlich das natürlichste Gefühl; es ist nicht weiblich, nicht kindlich empfunden, um eines Princips willen gegen den eigenen Vater sich zu entscheiden. Thekla's Gemüth ist so rein und durchsichtig, aber auch so hart und undurchdringlich, wie ein Crystall.

In Thekla's Geisterstimme, die liebend-zart das Grab des Freundes umflüstert, tönt das großartige Werk wie in einem Schmerzensseufzer aus, das mit Schwerter- und Becherklang, mit allen rauschenden Tönen des hochfluthenden Lebens so frisch und kräftig begonnen. Es ist, abgesehen von der Grandiosität und umfassenden Weite der historischen Anschauung, der unvergleichlichen Geschichtspoesie, die da niedergelegt ist, das erste Werk Schiller's von rein poetischer Tendenz, in welchem jeder leidenschaftliche Zusammenhang mit dem Leben und der Wirklichkeit gänzlich gelöst ist, und kein anderer Zweck, als ein rein ästhetischer, erstrebt wird. Diese künstlerische Freiheit der Stimmung sucht Schiller in seinen ferneren Productionen noch zu steigern; er sucht den Gegensatz zu dem schwärmerisch irritirten Pathos seiner Jugendstücke noch weiter zu führen — und während dort der Stoff so sehr sein Herz ergriff und bewegte, daß er darüber das Maß und die Form nicht zu finden wußte, strebt er jetzt darnach, alles stoffliche Interesse auszuscheiden, durch die Form, wie er selbst sagt, gleichsam den Stoff zu vertilgen, und so auch den tragischen Affect in die Schattensphäre der reinen, immateriellen Schönheit emporzuheben. Dadurch geräth er aber in's entgegengesetzte Extrem. Wenn in seinen Jugendstücken mehr rohes Leben war, als die Kunst verträgt, so ist jetzt in den Schöpfungen seines gereiften Kunststyls mehr Form, als es dem wahren, echten Drama zuträglich ist, sobald es ein ergreifendes, die Tiefen des Gemüthes erregendes Bild des Lebens sein soll.

Das ideale Kunstprincip, das im Wallenstein noch mit dem geschichtlichen Realismus im Kampfe liegt, tritt in einer späteren Tragödie in seiner vollen Consequenz hervor — es ist die „Braut von Messina", die schon die strenge Durchführung der Schicksalsidee in die unmittelbare Nähe des Wallenstein rückt.

Diese Tragödie ist so ziemlich das gewagteste Kunstexperiment unserer classischen Literatur. Die antiken Studien, die in Wallenstein zwischen den Lafetten und Feldschlangen der Scenerie deutlich genug durchblicken, und oft in schicksalsschweren Sentenzen sich aussprechen, finden jetzt auf rein idealem Boden freien Spielraum. Die Handlung ist ganz im Styl einer antiken Tragödie gedacht — da ist in den beiden feindlichen Brüdern die deutliche Erinnerung an Eteokles und Polyneikes in den „Phönissen" des Euripides — die Beatrice ist ein weiblicher Oedipus — und in den Chören fehlt es nicht an geistvoll gewendeten Reminiscenzen aus den griechischen Tragikern. Die christlich-romantische Färbung sollte den ganz antik gedachten Stoff nur leicht coloriren, gleichsam die fehlende Lebenswärme einigermaßen ersetzen. Schiller verstand sich zu gut auf das Theater, um einzusehen, daß die farblose Plastik der Antike keinen sonderlichen Effect macht.

Ich habe schon letzthin davon gesprochen, wie verschieden das Alterthum auf unsere beiden größten Dichter gewirkt; auf Göthe von der Seite der schönen Natur und Kunst, auf Schiller mehr von der Seite des Gedankeninhaltes. Jenen machte die Einwirkung der Antike heiter, klar und glücklich, diesen befestigte sie in

seinem feierlichen, gewichtigen Ernst. Wenn die Sonne Homers auf die Dichtungen Göthe's den vollen Lichtglanz freudiger Schönheit strahlte, so warf das tragische Dunkel eines Aeschylos und Euripides in Schiller's Dichtung seine ernsten Schatten.

Schon auf Werther, der sich in die Odyssee hineinschwärmt, fällt ein Morgenstrahl homerischen Lichtes — ein voller Mittagsglanz classischer Beleuchtung strahlt über die Iphigenia, die Elegien, „Alexis und Dora" hin — und ein sanfter, goldiger Abendschein der epischen Welt Homer's verglüht noch auf den wogenden Kornfeldern, dem väterlichen Weinberg und der Brunnenscene in „Hermann und Dorothea." — Bei Schiller dagegen klingt der schaurig ernste Eumenidenchor aus der Orestie in den „Kranichen des Ibykus" nach, die Stimmung der „Troerinnen" des Euripides in dem „Siegesfest" und in „Kassandra," selbst der tragische Naturmythus von der Demeter und Persephone in der „Klage des Ceres" und im „Eleusinischen Fest." Der vollstimmige Gesammteindruck aber, den die griechische Tragödie in Schiller's Gemüthe fand, klingt in jenem antik-romantischen Trauerspiel „Braut von Messina" in dem düstersten Echo wieder, an dessen Besprechung ich im nächsten Abschnitt gehen werde.

VI.

Schiller's Dramen aus der Zeit seines fertigen Kunststyls.

A. Die „Braut von Messina." (1803).

Ich habe den letzten Abschnitt schon mit einer Hinweisung auf die „Braut von Messina" geendigt, und das Kunstexperiment, das Schiller in dieser Tragödie gewagt hat, als die Frucht der, schon in „Wallenstein" stark wiederklingenden, antiken Studien des Dichters bezeichnet. Freilich ist es blos eine Treibhausfrucht, bei der wir zunächst nur die hochentwickelte, künstliche Gartencultur bewundern müssen, durch welche dieselbe unter einem so fremdartigen Klima mehr hervorgetrieben, als zur völligen Reife und Genußbarkeit gebracht werden konnte.

Die „Braut von Messina" gleich nach dem Wallenstein anzuführen, ist eigentlich gegen die chronologische Ordnung. Denn „Maria Stuart", die „Jungfrau von Orleans" gehen voran, hierauf erst er-

scheint jene Tragödie, mitten unter den ersten antikisirenden Versuchen der romantischen Schule, dem „Jon", dem „Alarkos" der beiden Schlegel. Als die Schatten und Gespenster in die deutsche Poesie einzuziehen begannen — trat die Muse Schiller's gleichfalls einen Augenblick unter dieselben — doch auch da als Königin der Schatten! Aber wenn auch andere Productionen dazwischen liegen, so ist doch ein genauer ideeller Zusammenhang zwischen „Wallenstein" und der „Braut von Messina" nachweisbar — und dieser liegt in der Schicksalsidee, die in beiden Werken den Nerv des Ganzen bildet.

Auch die Sterndeuterei muß hier wie dort als Vehikel der fatalistischen Anschauung dienen; in dem astrologischen Thurm beobachtet Wallenstein mit Seni die Planeten, und in derselben geheimnißvollen Beziehung stand der „sternkundige Arabier" zu dem früheren Fürsten von Messina. Der antike Fatalismus, der übrigens bei Wallenstein noch einestheils psychologisch motivirt ist, tritt hier ganz objectiv als tragische Prädestination auf, freilich als eine solche, die nur auf ein Schattenreich einwirkt. Eine fingirte Schicksalsordnung herrscht hier über eine fingirte Welt — wir sind dem Reich der Wirklichkeit, des geschichtlichen Lebens völlig entrückt.

Aber aus der hellenistischen Reminiscenz an das dunkle Verhängniß wird, wie gesagt, in der „Braut von Messina" völliger Ernst gemacht. Von Anfang an breitet sich das tragische Bahrtuch über das ganze Stück aus. Es hat einen eigenthümlich düstern, funebralen

Ernst — die ganze Handlung ist gleichsam ein fürchterliches tragisches Nachspiel zu der Bestattungsfeier des verstorbenen Fürsten, dessen unversöhnter, finsterer Geist durch die nächsten Ereignisse fortspukt . . . Im Hintergrunde steht der Katafalk noch aufgerichtet, auf dem sein Sarg geruht, — geöffnet bleibt des Grabes Mund im Hause der Lebendigen . . . Kaum daß die Todtenklage verhallt ist, drängt eine Leiche die andere fort in's Grab, daß eine Fackel an der anderen sich anzünden, auf der Treppe Stufen sich der Zug der Klagemänner fast begegnen mag . . .

Ich habe schon früher gesagt, daß dieses Zurückgreifen zum antiken Schicksal nicht etwa mit einem mystischen Zug in Schiller's Gemüth, sondern mit den Consequenzen seines idealistischen Kunstprincips in Verbindung gebracht werden müsse. Dieses Fatum ist nur ein künstliches Dunkel, das die stylisirte Zeichnung seiner Figuren als Hintergrund braucht, etwa so wie der Aussteller von Nebelbildern den Raum ringsum gegen das Tageslicht abschließen muß, um den Effect seines galvanischen Lichtes ungestört auf das Bild wirken zu lassen. Im Wallenstein war diese völlige Isolirung gegen das natürliche Licht, d. h. die reine Durchführung des idealistischen Princips nicht möglich, und auch noch gar nicht beabsichtigt. Der volle, helle Sonnenschein der geschichtlichen Wirklichkeit sicherte den Gestalten ihren lebendigen Umriß, und selbst in die Dämmerung des astrologischen Gemachs, wo das Licht allein von den königlichen Planetenbildern zu kommen schien, drang immer durch irgend eine Ritze der einfallende Strahl

des Tages herein. In der „Braut von Messina“ ließ es der Stoff schon zu, diese Abschließung gegen die Wirklichkeit im vollsten Maße durchzuführen, und der Dichter hat sich das Sujet auch nur in dieser Absicht gewählt und eigens zugerichtet. Es sollte diese Tragödie eine kleine Kunstwelt für sich, ein eigenes höheres Ganze bilden, das mit der gemeinen Realität gar nichts gemein hätte, das aller Masse des Stofflichen ledig, in allen seinen Theilen rein ideell wäre. Das Schattenreich der Bühne ist nun fertig — der Tag selbst auf dem Theater ist nur ein künstlicher, die Architektur ist eine symbolische, die metrische Sprache selbst ist ideal — und nur die Handlung allein sollte real sein, daß dieser wesentlichste Theil dann die Wirkung des Ganzen zerstöre? Nein! Auch auf der Bühne muß sich das rein poetische Kunstprincip in radicaler Weise zur Geltung bringen — und als das geeignetste Mittel dafür betrachtet Schiller die Wiedereinführung des antiken Chors. Wenn ich letzthin das Lager Wallenstein's den in charakteristische Gruppen gesonderten, in einzelne Figuren aufgelösten Chor der historischen Handlung genannt habe, der den ganzen Zusammenhang des Helden mit der ihn umgebenden realen Welt vermittelt und erklärt — so bekommt jetzt die Betheiligung der Umgebung an dem Vorgang des Stücks eine vollkommen entgegengesetzte Bedeutung. Jetzt ist der Chor, gleich dem antiken, wieder in eine einzige sinnlich imponirende Masse zusammengezogen, und soll nichts als die allgemeine Idee repräsentiren, den Geist der Reflexion und Betrachtung, der sich der bewegten Hand-

lung gegenüberstellt; er soll ferner gerade in dieser Weise die lebendige Mauer bilden, welche die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit uneingeschränkt zu bewahren. In der alten Tragödie war der Chor mehr ein natürliches Organ, und folgte schon aus der poetischen Gestalt des wirklichen Lebens, weil ja die Handlungen und Schicksale der Helden von vornan öffentlich waren; in der neuen Tragödie soll er zu einem Kunstorgane werden, er soll helfen, die Poesie selbst hervorzubringen. Der Dichter muß die Paläste wieder aufthun, die Gerichte unter freiem Himmel herausführen, die Götter wieder aufstellen, alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder herstellen, um die innere Natur ohne alle Verstecke und Einschränkungen, das Hoch-Menschliche in seinen reinen idealen Formen wirksam zu zeigen. Die durch den Chor repräsentirte Oeffentlichkeit der Handlung giebt ihr den Charakter des Feierlichen, des einfach Edlen, führt sie auf die großen Hauptzüge zurück; zugleich reinigt der Chor das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert, und erhebt ebenso durch seine edle, lyrische Sprache die ganze Haltung des dramatischen Gedichts. Dadurch, daß er die Theile der Handlung auseinanderhält, und zwischen die Leidenschaften mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt, giebt er uns unsere Freiheit zurück, die im Sturm der Affecte verloren gehen würde, und motivirt auch die

Besonnenheit und Würde, zu der die handelnden Personen ihr Pathos vor diesem richtenden Zeugen mäßigen.*) — So sucht Schiller in geistvoller, freilich auch sehr gekünstelter Weise den Chor in der „Braut von Messina" zu rechtfertigen. Nur müssen wir gleich hinzufügen: diese prachtvollen, lyrisch-rhetorischen Intermezzi's in der „Braut" — als Sprachkunstwerk der höchste Triumph der Schiller'schen Diction — sind doch nichts weniger, als eine Wiederherstellung des antiken Chors. Ich möchte sie eher eine subjective Parabase des Dichtergenius selbst nennen, der gleich dem königlichen Adler des Zeus, die Schicksalsblitze tragend, über der Welt seiner Tragödie schwebt, während der Chor der Alten nur der mitredende Volksgeist war, der aus der Tiefe geheiligter Ueberlieferung, gleich den Orakeln des pythischen Erdschlundes, seine ernste Weisheit vernehmen ließ. Es ist wieder nur der alte „rhetorische Ueberschuß," der sich bei Schiller irgendwo Luft machen muß. Früher war diese Rhetorik ein Bedürfniß des enthusiastischen Gemüths, ein Drang nach vollen, begeisterten Selbstbekenntnissen — jetzt ist sie, wie ich schon einmal bemerkt habe, ein Bedürfniß seiner geläuterten Gedankenbildung, die es drängt, die Idee nicht blos in die lebendige Gestalt der Figuren und Situationen zu versenken, sondern auch für sich in einer feierlichen, hochgestimmten Lyrik austönen zu lassen. Der Dichter kann einmal nicht anders — er muß den engen

*) Siehe Schiller's einleitende Abhandlung zur „Braut von Messina": „Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie."

Kreis der Handlung verlassen, um sich über Vergangenes und Künftiges, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen, die Lehren der Weisheit auszusprechen, und auf den Gipfeln der menschlichen Dinge, wie mit Schritten der Götter einherzugeh'n — und um dieses recht ohne Zwang thun zu können, construirt er sich den Chor als einen ästhetisch unerläßlichen Bestandtheil der höheren Tragödie. In „Wallenstein“ vertheilt er noch diese allgemeinen Betrachtungen an die handelnden Personen — die meisten muß natürlich der Held übernehmen, der schon durch seinen metaphysischen Sternenglauben wie auserlesen zu tiefsinnigen Reflexionen ist — und so fand denn schon Göthe in dem Stück etwas „zu viel Philosophie.“ Jetzt stellte es sich Schiller's künstlerischem Sinn als nothwendig dar, diesen allgemeinen Gedankeninhalt auszuscheiden, und für sich in eine angemessene Form zu bringen, damit Ruhe und Bewegung, Betrachtung und Pathos zweckmäßig vertheilt sei — und so kam er denn auf die Idee des Chors. Freilich darf man sich den Träger so bedeutender Gedanken nicht allzu nahe besehen, man darf sein Wesen überhaupt nicht analysiren. Er besteht aus den Rittern im Gefolge der beiden fürstlichen Brüder, und muß sich aus Bühnenrücksichten auch wieder in einzelne Individuen auflösen, da diese Reflexionen doch nicht Unisono vorgetragen, und auch nicht immer nur von den Chorführern gesprochen werden können. Nun frägt man aber gleich wieder: wer sind diese weisen Declamatoren? Was stellen sie vor? Die Fürstin selbst hat von ihnen

keine sonderlich gute Meinung — sie nennt sie die wilden Banden, die den Söhnen folgen, die raschen Diener ihres Zorns, ein herzlos falsches Geschlecht, das der Herrscher Fall zum Stoff seiner Lieder und zum zeitkürzenden Gespräch sich macht — und diese Ritter beugen sich trotz jener Beleidigungen, die sie Alle anhören müssen, voll knechtischer Demuth vor dem fürstlichen Sinn und der ruhigen Klarheit der Herrscherin, während sie selbst das verworrene Streben, wie sie geradezu eingestehen, blind und sinnlos durch's wüste Leben treibe! Kann ein solcher Chor die Handlung zur Idee hinaufläutern, kann er wie mit Schritten der Götter auf den Gipfeln der Dinge einhergehen? Ich glaube kaum. — Doch kehren wir jetzt zur Schicksalsidee der „Braut von Messina" zurück — deren Ausleger ohnehin vorzugsweise dieser Chor ist.

Der Bruch mit dem Naturalismus, den Schiller in der gegenwärtigen Tragödie beabsichtigte, war dadurch vollendet, indem er die Gestalten derselben mit der Atmosphäre einer durchaus fremdartigen Weltanschauung umgab, und darin so weit ging, als nur möglich. — Wie ich schon erwähnt habe, sind die Linien und Contouren des tragischen Mythus, die Zeichnung und Composition des Ganzen hier durchaus antik, nur der Farbenauftrag und die Lichtreflexe, die der Tragödie einen gewissen malerischen Effect verleihen sollten, sind dem Christlich Romantischen entlehnt. Da gesellt sich denn wunderlich genug die christliche Religion, ja selbst der maurische Aberglaube der griechischen Götterlehre bei. Es sei ein Recht der Poesie, meint Schiller,

die verschiedenen Religionen als ein collectives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln; unter der Hülle aller Religionen liege ja die Religion selbst, die Eine Idee des Göttlichen, und es muß dem Dichter erlaubt sein, dieses auszusprechen, in welcher Form er es jedesmal am bequemsten und treffendsten findet. Dem ist aber nicht so. Aus den Religionen darf man keine Mosaik machen, weil sie die Grundtöne ganz verschiedener Zeitalter und Volksanschauungen sind; es dennoch thun, heißt eine babylonische Sprachverwirrung in der Poesie erzeugen, die ebenso heillos ist, als ob man heterogene Tonarten gleichzeitig zusammengreifen wollte.*) Was übrigens Schiller hier unter der Hülle der verschiedenen Religionen fand, ist nicht die Eine Idee des Göttlichen, sondern jener Proteus des Aberglaubens, der vielgestaltig durch alle Culte geht, hier durch unheilbringenden Vogelflug schreckt, dort durch geweihte Kerzen, die den Altar selbst in Brand stecken u. dgl. m. Dann freilich bleibt es so ziemlich gleich, ob maurische Astrologen, oder christliche Eremiten sich mit der Auslegung von ahnungsvollen Träumen befassen.

Werfen wir einen Blick durch das dämmernde, griechische Säulenhaus dieser Tragödie, wo neben der Erinnys, die die Schwelle behütet, der Engel mit dem Weihkessel schwebt, und über dem Herde der Penaten das Bild der Madonna von leuchtendem Goldgrund herabschaut.

---

*) Vergl. Jul. Schmidt: Geschichte der deutschen Literatur seit Lessing's Tod (4. Aufl.) I. Band. S. 459.

„Aus den verschwiegenen Gemächern ihres Frauensaales“, ganz so wie die griechischen Hausfrauen, schreitet Isabella heraus, um den Aeltesten von Messina die bitt're Sorge ihres Hauses zu verkünden. Mit Ueberwindung halten die beiden Chöre, die in die Königshalle eintreten, den zürnenden Muth an sich; aber es schreckt sie die Eumenide, die Beschirmerin dieses Orts, und so lassen sie das Schwert geborgen in der Scheide. Als sie die Fürstin mit ihren Söhnen begrüßen, da werden die alten Heiden wieder christlich gestimmt:

Selber die Kirche, die göttliche, stellt nicht
Schöneres dar auf dem himmlischen Thron;
Höheres bildet
Selber die Kunst nicht, die göttlich gebor'ne,
Als die Mutter mit ihrem Sohn.

Die Fürstin dagegen schließt ihren Versöhnungsversuch, wo sie gleich der Jokaste des Euripides zwischen ihren Söhnen steht, mit echt antiken Kraftstellen:

„Gehorcht dem Dämon,
Der euch sinnlos wüthend treibt! Ehrt nicht des Hausgott's
Heiligen Altar! Leib gegen Leib, wie das thebanische
Paar rückt auf einander los, und muthvoll ringend,
Umfanget Euch mit eherner Umarmung!“

Nachdem der Haß beigelegt ist, beschäftigen sich die beiden Brüder ganz mit dem Geheimniß ihrer Liebe. Der Chor fragt Don Manuel, ob keine dunkle Spur auf die Herkunft der Geliebten zurückleite? Ein alter Diener weiß darum, der einz'ge Bote zwischen Kind und Mutter. — Und von diesem Alten hast du nichts erforscht? — Seit wenig Monden drohte er mit einer nahen Aenderung ihres Geschicks. — Er d r o h t e,

sagtest du? — Ein jeder Wechsel schreckt den Glücklichen: wo kein Gewinn zu hoffen, droht Verlust. Auch dies ist ganz antik gefühlt — noch mehr die Hinweisung auf die verhängnißvolle Erbschuld des Hauses, deren der Chor gedenkt, als er über die Gewaltthat des Klosterraubs seine Bedenken ausspricht:

Auch ein Raub war's, wie wir Alle wissen,
Der des alten Fürsten Gemahl
In eine frevelnde Ehe gerissen,
Denn sie war des Vaters Wahl.
Und der Ahnherr schüttete im Zorne
Grauenvoller Flüche schrecklichen Samen
Auf die sündhafte Ehe aus.
Greuelthaten ohne Namen,
Schwarze Verbrechen verbirgt dies Haus!

Welchen Abstich bildet dagegen die Klosterexistenz Beatricens, welche beim Horageläute, bei Messen und frommen Gebeten aufgewachsen ist, welchen Contrast ferner das Requiem für den verstorbenen Fürsten mit seinem echt feudalen Pomp! Wie befremdend klingt es, wenn die Fürstin-Mutter, die doch auch auf Gnadenbilder, auf das heilige Haus in Loretto, und auf die Fürbitte der Heiligen etwas hält, ein andermal wieder in dumpfer Ergebung der unregiersam starken Götterhand sich unterwirft, die ihres Hauses Schicksal dunkel spinnt! Endlich, nach der Ermordung Don Manuel's, da treten die Schauer des Hades, durch kein christliches Beschwörungswort mehr gebannt, gespenstig herein; der Chor vernimmt das Rauschen eherner Füße, der höllischen Schlangen zischendes Tönen — es sind die äschyleischen Eumeniden, die unsichtbar, ohne Gesang

und Sprache, aber in fürchterlicher, geisterhafter Gegenwart emporsteigen. Die Deutung der entsetzlichen Katastrophe spricht dann der Chor aus, der durch seine Gesänge die Schauer des Schicksals noch verstärkt.

> Wie die Seher verkündet, so ist es gekommen —
> Denn noch Niemand entfloh dem verhängten Geschick.
> Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden,
> Der muß es selber erbauend vollenden.

Aber ist dies nicht ein blindes und sinnloses Geschick, welches mit dem Menschen nur ein unheimliches Versteckensspiel treibt? Wird hier nicht die Nacht des antiken Fatums noch um so gräßlicher, da der Strahl des modernen Bewußtseins zugleich in ihren Abgrund leuchtet und in grauenhaftem Zwielicht um ihre Schrecken spielt? Für Schiller war es freilich nichts Anderes, als ein künstlich zurechtgelegtes Mittel, um einen erhöhten Schauer der tragischen Wirkung hervorzubringen — sonst benützte er den antiken Schicksalsglauben mit ebenso wenig innerlichem Antheil für seine theatralischen Zwecke, wie etwa das Motiv der christlichen Inspiration in der „Jungfrau von Orleans." —

Man hat Schiller oft, und nicht mit Unrecht, unseren tragischesten Dichter genannt, nur hat man Eines dabei gewöhnlich übersehen. Schiller hatte, wie kein anderer moderner Dichter, das richtigste und tiefste Gefühl für die tragische Tonart und den allgemeinen Totaleindruck, den wir von der Tragödie im Ganzen erwarten, für jene möglichst tief angeschlagene, ernst hindurchklingende Stimmung, die von Anfang an festgehalten, zu mächtigen Tönen anschwellen und endlich

in düsterer Harmonie ausklingen soll. Um aber diese Wirkung auf dem einfach hohen, natürlichen Wege eines Shakespeare zu erreichen, dazu fehlte ihm die volle, plastische Kraft der tragischen Charakteristik, jene höchste Begabung, in der realistischen Darstellung auch immer großartig zu bleiben, die tragische Erhabenheit nicht immer durch ein theilweises Aufgeben des Naturwahren erkaufen zu müssen, das Pathos der Charaktere aus der Wurzel ihrer tiefsten Eigenthümlichkeit emporwachsen zu lassen, und die Natur der Leidenschaften in ihren individuellen Formen, nicht blos das abstracte Wesen derselben in ihrem allgemeinen rhetorischen Ausdruck wiederzugeben. Was Schiller an wirklich packenden Schilderungen der Leidenschaft leistete, das war pathologisch, hing mit den Selbstgeständnissen seiner Jugendstimmungen zusammen; sobald dieser subjective Vorrath von Affect erschöpft, sobald die Fieberglut seiner ersteren Productionen durch den nun folgenden Bildungsproceß hinausgeläutert war — dann klang durch Schiller's Gemüth jene sittlich-ästhetische, harmonisch ausgeglichene Stimmung nach, die ich in einem früheren Vortrag besprochen habe, und deren vollste Töne uns in seiner philosophischen Lyrik entgegentreten. Das Menschliche in seinen leidenschaftlich getrübten Formen aufzufassen, kraftvoll bewegte Charaktere in dem innern tragischen Aufruhr ihrer tiefsten Gemüthskräfte zu schildern, war ihm von der Höhe jener ausgeglichenen Stimmung aus schwerer als früher, wenn ihm auch das Kunstprincip des Tragischen klarer und deutlicher als je vor Augen stand. Kann es uns

jetzt Wunder nehmen, daß Schiller die Schrecken des antiken Fatums, das fertige, vorherbestimmte Schicksal des Alterthums in seine Tragödien hineinragen ließ, da es ihm mit der Schilderung des werdenden Schicksals, des inneren Verhängnisses der Charaktere doch nicht so ganz gelingen wollte? Hätte er die Dämone der Leidenschaft heraufbeschwören können, wie sie Shakespeare in dem Gemüthe eines Macbeth, eines Othello, einer Cleopatra aufsteigen läßt, er hätte keine Erinnyen, keinen Neid des Schicksals, keinen Erbfluch des Ahnherrn u. s. w. gebraucht, und doch auch den ganzen Schauer des antiken Verhängnisses, aber mit natürlicheren Mitteln zu erreichen vermocht. So aber ist sein Fatalismus nur ein sehr geistreich berechneter Kunstgriff, der jene natürliche Tragik ersetzen, wo möglich überbieten soll, ein Effect, der sich ganz gut einer künstlich kombinirten Orchesterwirkung vergleichen läßt. Und betrachten wir ihn nur als solchen, nämlich als Effect, sehen wir von dem Unzukömmlichen der zu Grunde liegenden Weltanschauung ab, so müssen wir die meisterhafte Berechnung der Wirkung auf's Höchste bewundern. Es ist wahr — wir befinden uns in der „Braut" in einer völlig wesenlosen Schattenwelt, der wir im Anfang auch keinen sonderlichen Antheil abgewinnen können. Aber von dem Moment an, wo die dumpfen, ahnungsvollen Trauerklänge den Chor mit der Leiche Don Manuel's ankündigen — von da an, wo die Todtenklage in düstern, beängstigenden Lauten erschallt — welche Grandiosität des tragischen Effects, dem sich in dieser Art kaum etwas Aehnliches zur Seite stellen läßt.

Auch Schiller selbst vermochte in keiner anderen Production zu einer solchen Tiefe der tragischen Stimmung hinabzugehen. Der Affect der Maria Stuart in der Scene der beiden Königinnen ist im Grunde genommen doch nur Theaterleidenschaft; im Allgemeinen überwiegt in diesem Trauerspiel die weiche Stimmung des Rührenden über die herbere, kräftigere des Tragischen, und ein höherer Verklärungsschein umschimmert zuletzt die verführerische Magdalenengestalt der büßenden Königin auf ihrem letzten Gange. In der „Jungfrau" herrscht das visionaire Pathos einer übernatürlichen Begeisterung vor, welches nach aufwärts, nicht aber in die Tiefe geht, und für das Tragische zu viel transparentes Licht und fast keine Schatten hat. Aus der Glorie der heiligen Eiche zu Dom Remy tritt die Jungfrau im Anfang der Handlung hervor, um zuletzt, von leichten Wolken gehoben, nach kurzem Schmerz in das Land der Wonnen zu entschweben. Ihre Schuld, obgleich schwer gebüßt, ist nur ein vorüberziehender Sonnenfleck — sie gehört ebenso der christlichen Mystik an, wie etwa die Erbschuld in der „Braut von Messina" der heidnischen, und ist für unser Gefühl nicht minder unverständlich. Auch in „Wilhelm Tell" geht der Zug der Stimmung entschieden nach aufwärts — freilich ist es die frische, kräftigende Bergluft des Freiheitsglaubens, nicht etwa eine abstracte Inspiration wie in der Jungfrau, die unser Gefühl hier mächtig in die Höhe zieht. Die tragischen Schatten streifen dieses Stück, aber umdüstern es nicht für die Dauer — durch das ganze, wunderbare Werk geht ein mächtiger Zug begeisterter

Erhebung und die Geister auf den Bergen scheinen unsichtbar ihren Chorus mit dazu anzustimmen. Diese Werke sind es nun, die wir noch durchzugehen haben, ohne eben allzulang bei ihnen verweilen zu wollen. Was so gründlich durchgenossen ist, bedarf nicht mehr der ausführlichen Besprechung; auch giebt der werdende Dichter der kritischen Betrachtung immer mehr zu thun, als der fertige.

B. „Maria Stuart." (1800).

Nachdem Schiller an seinem „Wallenstein" gelernt, einen umfassenden geschichtlichen Stoff poetisch aufzuarbeiten, drängte es ihn, an einem anderen Sujet die einmal errungene Methode des Schaffens neu zu erproben. „Die Masse, die mich bisher anzog und festhielt," schreibt er in jenen Tagen an Göthe, „ist nun auf einmal weg, und mir dünkt, als wenn ich bestimmungslos im luftleeren Raume hinge . . . Ich werde nicht eher ruhig sein, bis ich meine Gedanken wieder auf einen bestimmten Stoff mit Hoffnung und Neigung gerichtet sehe." Er mußte weiter zu thun haben, nachdem er der dramatischen Arbeit Herr geworden, und ihm dies Schwere leicht geworden war; er mußte ferner die Ausfüllung jetzt von Außen suchen, während früher sein Inneres brausend überquoll.

Ein alter, halbvergessener Plan tauchte da wieder vor seiner Seele auf — es war der zur „Maria Stuart."

In welchem Stadium seiner Entwickelung finden wir jetzt den Dichter?

Die Form ist in seinem Geiste fertig, die künstlerische sowohl als die technische, die nun einen beliebigen Stoff an sich heranzuziehen und zu gestalten vermag, aber der innere Antheil des Gemüthes am Schaffen wird immer geringer; je feiner jetzt die Hand des Künstlers, der den Stoff nach allen Seiten durchfühlt und gestaltet, desto ruhiger schlägt dabei das Herz des Dichters. „Beschäftigung, die nie ermattet," freilich eine ästhetisch gehobene, tritt an die Stelle der aufgegebenen Ideale der Jugend. Wenn Schiller in der Wallenstein-Epoche noch mit sich rang und kämpfte, um sich für einen Stoff mit der reinen, kühleren Liebe des Künstlers interessiren zu können, so ist ihm dies jetzt schon zur anderen Natur geworden; er hat seinen Styl und seine Technik im großen Ganzen und im Detail festgestellt, und fängt schon an, wie ein jeder fertige Künstler, sich selbst zu reproduciren und zu wiederholen. Die Compositionsform, die er sich im „Wallenstein" erarbeitet, und die da noch sehr weitschichtig ist, wird dem Wesen nach in der „Maria Stuart" festgehalten, ist aber da vereinfacht und ins Enge gezogen, der Sinn für theatralische Zweckmäßigkeit ist geschärfter und wird durch keinen Drang sich subjectiv auszusprechen, beirrt; die Charaktere sind einfach umrissen und nur leicht colorirt, mit gewandter Zeichnerhand, doch ohne tiefere Durchführung hingestellt, mehr wirksam in ihrer Gegenüberstellung, als ergreifend durch die Fülle ihrer individuellen Lebenskraft; selbst

die Diction bewegt sich in glänzenden, aber schon typisch feststehenden Formen, die manchmal bereits an das Phrasenhafte streifen.

Schon in Bauerbach (1783) trat die Gestalt der schottischen Königin an den jugendlichen Dichter heran; er entschied sich aber damals für Don Carlos, und jener Stoff wurde „bis auf weitere Ordre" zurückgelegt. Wie würde er ihn wohl in seiner Sturm- und Drangperiode behandelt haben? Wir können es uns zwar nicht deutlich vorstellen, in welcher Weise er damals schon mit einem reichen, bestimmt vorgezeichneten Frauencharakter dieser Art fertig geworden wäre, wo er in erster Reihe nur ekstatische Jünglinge, ideale Räuber, Republikaner, weltstürmende Liebhaber, kosmopolitische Prinzen vorzuführen verstand; aber vielleicht hätte er gerade da der Maria Stuart etwas von jenem Puls zu geben gewußt, der in ihren glühenden Sonetten, in ihren liebeerhitzten Briefen an Bothwell so mächtig schlägt . . . Die geniale Excentricität des jungen Schiller wäre vielleicht im Wesen dieser excentrischen Frauennatur näher gekommen, wenn ihm auch die Kraft des Pinsels gefehlt hätte, Harmonie und Uebereinstimmung in das ganze Charakterbild zu bringen. Jedenfalls wäre die Maria Stuart einer jener problematischen, interessant gemischten Charaktere geworden, die ihn, seit ihn der Fiescostoff ergriff, so tief und lebhaft anregten; nun ist ihr Bild wohl in den edelsten Contouren idealistischer Auffassung gehalten, aber es fehlt ihm die tiefere Glut und Farbe des Affects, der heiße Hauch und magische Blick, der von einem tief aufgeregten Seelen-

leben Kunde giebt. Wie ruhig und gemessen steht diese Maria Stuart neben einer Orsina von Lessing da, von deren leidenschaftlichem Blut der Schiller'schen Heldin wohl einige Tropfen zu wünschen wären! Schiller vermochte auf seiner jetzigen Bildungsstufe einen solchen Charakter voll Temperament und Race nicht mehr so recht nachzuempfinden; er hat sich ihn gleichsam nach seiner Abhandlung „über Anmuth und Würde" zurechtgestellt, um in ihr die „Schönheit im Augenblicke des Leidens," die duldend verklärte, weibliche Anmuth zu schildern. Man merkt es der ganzen Zeichnung dieser Gestalt an, daß sie nach abstracten ästhetischen Principien concipirt ist.

Die Schiller'sche Maria Stuart hat nur noch eine Vergangenheit; ihre Schuld liegt schattengleich hinter ihr, aber ebenso auch die kühner angelegten originelleren Züge ihrer Natur; sie ist zur Dulderin glorificirt und abgeschwächt, während uns die schöne Sünderin weit interessanter wäre. Wie sie vor uns dasteht, mit diesem Adel der Fassung und Ergebung, mit dieser rührenden Hoheit weiblicher Würde, kann man kaum an all' das glauben, was man gelegentlich über ihr verbrecherisches Vorleben erfährt. Es ist ein Hauptgeschäft der Hanna Kennedy — dieser „Vertrauten" ganz im Sinne der französischen Tragödie — uns aus ihrem getreuen Ammengedächtniß heraus über die Vergangenheit der Königin zu orientiren. Diese Recapitulation ist ziemlich äußerlich an den Jahrestag der Ermordung Darnley's angeknüpft, dessen Wiederkehr die Königin im ersten Acte mit Buße und Fasten

feiert; es ist ein nahezu prosaisches und trockenes Resumé, etwa so, wie der historische Vortrag Questenberg's in der Audienzscene der Piccolomini's. Die Absicht ist allzu merklich, daß dies Alles nur der Zuschauer wegen gesagt ist; auch Maria könnte, wie dort Wallenstein, die Kennedy mit den Worten unterbrechen: Erspar' mir diese alten Geschichten noch einmal haarklein anzuhören, die ich ja schaudernd selbst erlebte!

Aber Kennedy übernimmt auch das Amt, die Königin wegen ihrer Jugendfrevel zu entschuldigen, sie gegen die eigene herbe Selbstanklage zu vertreten.

Da Ihr die That geschehen ließt, wart Ihr nicht
Ihr selbst, gehörtet Euch nicht selbst. Ergriffen
Hatt' Euch der Wahnsinn blinder Liebesglut,
Euch unterjocht dem furchtbaren Verführer,
Dem unglückseligen Bothwell. — Ueber Euch
Mit übermüth'gem Männerwillen herrschte
Der Schreckliche, der Euch durch Zaubertränke,
Durch Höllenkünste, das Gemüth verwirrend,
Erhitzte —

Fürwahr, das echte Plaidoyer einer Amme, die sogar noch an das alte Hausmittel aus der Apotheke des Teufels, an Zaubertränke glaubt! Doch hören wir sie weiter:

— laßt ein ewig' Schweigen diese That
Bedecken! Sie ist schauderhaft, empörend,
Ist einer ganz Verlor'nen werth — doch Ihr seid keine
Verlorene — ich kenn' Euch ja: ich bin's,
Die Eure Kindheit auferzogen. Weich
Ist Euer Herz gebildet, offen ist's
Der Scham — der Leichtsinn nur ist Euer Laster.

Nun freilich — die Amme muß das wissen. Sie constatirt ferner die Umkehr der Königin zur Sitte und Tugend:

Seit dieser That, die Euer Leben schwärzt,
Habt Ihr nichts Lasterhaftes mehr begangen:
Ich bin ein Zeuge Eurer Besserung.

Dieses Sittenzeugniß aus dem Munde der Amme ist fast ein wenig komisch. Wenn der Dichter es für nöthig findet, etwas zur Rehabilitirung seiner Gestalten zu thun, so darf er sich nicht zu diesem Ende hinter so untergeordnete, und bei ihrer Stellung keineswegs unbefangene Personen stecken. Es steht schlimm, wenn die Ammen die Heldinnen vertheidigen müssen.

Wie Melvil durch das Sacrament, so absolvirt Schiller seine Heldin durch die reinigende Kraft der idealen Dichtung — aber er begegnet hier eigentlich einem Schriftsteller von sehr unidealer Tendenz, Kotzebue, in einer ganz verwandten Auffassung. Des Letzteren Eulalia in „Menschenhaß und Reue“ (1789) ist in gewissem Sinn beinahe eine bürgerliche Vorgängerin der Maria Stuart. Auch ihre Vergangenheit schwärzt der Flecken des Ehebruchs, und dennoch ist sie durch falsche theatralische Glorie verherrlicht und in das vortheilhafteste Licht gestellt. Alles hält sie an Seelenschönheit und Güte für einen Engel; „nein,“ heißt es da, „Sie sind nicht lasterhaft, der Augenblick Ihrer Verirrung war ein Traum, ein Rausch, ein Wahnsinn.“ Ganz etwas Aehnliches sagt Kennedy, wie wir sahen, zur Entschuldigung der Königin; sie fügt noch hinzu:

es giebt böse Geister,
Die in des Menschen unverwahrter Brust
Sich augenblicklich ihren Wohnplatz nehmen,
Die schnell in uns das Schreckliche begeh'n,

> Und zu der Höll' entfliehend, das Entsetzen
> In dem befleckten Busen hinterlassen.

Das ist so ziemlich die Kotzebue'sche Moral, in eine edle Sprache übersetzt, die aber den Sinn nicht bessert. Wo bleibt da die moralische Verantwortung, auf welche Schiller sonst so viel hält, wenn der Frevel von dem Bewußtsein abgewälzt und auf dunkle Einflüsse geschoben wird?

Während der Dichter dafür sorgt, die Königin durch den unmittelbaren Eindruck, den sie macht, so liebenswürdig als möglich erscheinen zu lassen, malt er das Unrecht, das ihr widerfährt, in desto grelleren Farben aus. Ihre Schuld rückt er in die Ferne und stellt sie als Wirkung blinden Liebeswahnsinns dar, indeß er den Machinationen ihrer Feinde das Gepräge planvollen Hasses giebt. Die Ränke ihrer Gegner sehen wir vor Augen, aber von ihren früheren Sünden ist nur beiläufig die Rede, und der Trauerschleier der Büßerin macht ihre Erscheinung nur noch sympathischer. An dem Verbrechen, um dessenwillen sie verurtheilt wird, an der Verschwörung Babington's, hat die Schiller'sche Maria keinen Antheil; nur ihr religiöses Gewissen bringt die vergangenen Frevel mit dem gegenwärtigen Geschick in einen Zusammenhang.

> „Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod
> Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen."

Dies ist echt katholisch empfunden, entspricht aber keineswegs der Idee jener poetischen Gerechtigkeit, wie sie in der Tragödie walten soll. Da müssen Schuld und Strafe an einem und demselben

Stamme wachsen, die That selbst muß es sein, die sich gegen den Thäter wendet. Hier aber hängen, wenigstens wie Schiller es darstellt, die Ereignisse in Schottland, Darnley's Tod, und der Ehebruch mit Bothwell durchaus nicht mit dem Schicksal zusammen, das Maria Stuart in England dem Schaffot entgegenführt. Ebenso gut hätte sie, wenn sie den Tod im Schiffbruch vor Augen gesehen, oder einen tödtlichen Sturz erlitten hätte, darin eine Strafe des Himmels für jene Blutschuld finden können, als in dieser über eine falsche Anklage erfolgten Verurtheilung. Eines ist wie das Andere ein äußerlich hereinbrechendes Unglück, kein tragisch motivirtes Schicksal.

Ist es aber auch wahr, daß Maria an England so gar keine Schuld hatte? daß sie sich dem „anmaßlichen Gerichtshof der Lords" gegenüber mit dem ganzen Muth ihrer Unschuld hinstellen durfte? Die Geschichte widerspricht dem entschieden. Ebenso willkürlich, als Schiller seinen früheren Helden zum Staatsverbrecher machte, obgleich seine Schuld historisch noch immer nicht recht erwiesen ist — reinigte er jetzt seine Heldin gegen alle geschichtlichen Zeugnisse von dem Antheil an hochverrätherischen Complotten, weil es ihm gerade so paßte. Maria war aber mit den Plänen der Verschworenen im Einverständniß, ja sie wies ihnen sogar bedeutende Summen zur Unterstützung an; die Briefe an Babington, die der Schreiber Nau für echt erklärte, hatte sie wirklich an ihn geschrieben, und Kurl, ihr Secretair, welchen der Dichter seinen angeblichen Verrath an Maria Stuart in wildem Wahnsinn büßen läßt, behauptete noch auf

dem Sterbebette, er sei nicht treulos an seiner Königin gewesen.

Und was liegt am Ende auch daran, daß sie von ihrem Gefängnisse aus intriguirte und alle Hebel der Nothwehr und des Hasses in Bewegung setzte? Wenn es auch der Kant'schen Ethik und der Schiller'schen Aesthetik nicht entspricht, so ist es doch natürlich, und erklärt dann vollkommen ihr Schicksal. Darauf kommt aber Alles an, daß man in der modernen Tragödie die Schicksale sich entwickeln, nicht sie hereinbrechen sieht.

Blicken wir jetzt auf die Feindin Maria Stuart's, die Königin Elisabeth. Wie ungünstig ist diese geschildert! Die Parteilichkeit, die der junge Dichter aus menschlichen Interessen hegte, hat er auch auf der höheren Stufe seiner künstlerischen Reife beibehalten, aber es ist eine blos ästhetische, abstracte Parteinahme geworden, die uns deshalb nur weit unangenehmer berührt. Wo ist jetzt jener Dichter, der einen Marquis Posa dem größten Despoten des Katholicismus gegenüber die Worte sagen läßt:

Der Bürger,
Den Sie verloren für den Glauben, war
Ihr edelster. Mit off'nen Mutterarmen
Empfängt die Fliehenden Elisabeth
Und furchtbar blüht durch Künste uns'res Landes
Britannien! —

Die ganze historische Idee des englischen Staates hat er jetzt an die ästhetische Grille von der „Würde der Frauen," die großen Perspectiven, die der Stoff eröffnet, an Weimar'sche Theetischgesichtspuncte hinge-

geben! Er sieht die beiden Königinnen mit den Augen Mortimer's, der nun der Dolmetsch seiner Anschauungen sein muß. Als solchen haben wir ihn zu betrachten; denn wir müssen den Dichter selbst an jenen Stellen seines Werkes suchen, welche die höchste Temperatur haben, und das sind hier die Ergüsse jenes fanatischen Liebhabers.

Geradezu gesagt: statt große geschichtliche Gegensätze gegenüberzustellen, wobei die individuelle Charakteristik immerhin ihre Rechnung auch finden konnte, liefert hier Schiller in zwei contrastirenden Frauencharakteren eine Exemplification zu seiner Ansicht von der „Macht des Weibes", die er einmal in folgenden Versen ausgesprochen:

. . Durch Anmuth allein herrschet und herrsche das Weib!
Manche zwar haben geherrscht durch des Geistes Macht und der Thaten;
Aber dann haben sie Dich, höchste der Kronen entbehrt.

Das Eine geht auf Maria, die „sich nur befleißt, ein Weib zu sein," aus Ueberweiblichkeit allein sündigt, und auf ihrem Todesweg sich blos deshalb mit der Krone schmückt, um des Weibes würdigen Stolz wieder in ihrer Seele zu fühlen; das Andere stimmt auf Elisabeth, die spröde Jungfräulichkeit bei heimlicher Lüsternheit heuchelt, die ihren höchsten Stolz darein setzt, als Weib doch so regiert zu haben, wie ein Mann und wie ein König; aber dabei Marien ihre weiblichen Triumphe doch heimlich beneidet, weil sie selbst im Reiche der Anmuth nie geherrscht, die Frauenkrone der Liebenswürdigkeit nie besessen hat! Ihr

Blick ist kalt, wie der Schimmer ihres Diadems; sie hat vom Weibe nicht das Herz, nur die Schlauheit und die Verstellung; Marien's rührende Gestalt schmücken ihre Thränen schöner, als die stolze Elisabeth die Edelsteine ihres Königsschmucks — und während ihr diese höhnend zuruft: „Es ist aus, Lady Maria, Ihr verführt mir keinen mehr!" hat sie Mortimer noch bis zum Wahnsinn entzückt, und er wagt für sie das verzweifeltste aller Abenteuer mit schwärmerischem Muth!

Wo bleibt aber da die historische Idee? Der Dichter hat sich selbst auch in die schottische Königin verliebt, und ist ihr zu Lieb' mit Mortimer für die Dauer der dramatischen Arbeit katholisch geworden, freilich ganz in demselbem Sinn, wie er bald darauf in der „Braut von Messina" ein völliger Heide wurde. Daß Maria Stuart noch im Grabe an dem Dichter des Marquis Posa eine solche Eroberung machte, um ihn seiner protestantischen Anschauung fast ganz zu entfremden, kann zu ihren größten Siegen gezählt werden.

Die ganze tiefernste Geschichtshandlung ist zuletzt zu einem bloßen Frauenkrieg herabgesetzt, dessen Streitpunct kein Staatsinteresse, sondern ein Liebhaber ist. Nicht der Protestantismus und der Papismus, nicht die Gefahr der katholischen Reaction, die für England droht — Leicester's Besitz allein, der um die Gunst zweier Königinnen buhlt, ist es, der sich verhängnißvoll zwischen Elisabeth und Maria stellt, und die letztere dem Schaffot entgegenführt. Zwar kommen die politischen Motive in der berühmten Scene der beiden Königinnen auch zur Sprache. „Euer Oheim, der stolze,

herrschwüth'ge Priester war es, der die Fehde begann! Er bethörte Euch, mein Wappen anzunehmen, Euch meine Königstitel zuzueignen, auf Tod und Leben in den Kampf mit mir zu gehen! Der Priester Zungen und der Völker Schwert rief er gegen mich auf — des frommen Wahnsinns fürchterliche Waffen! Sagt, welches Pfand giebt mir Gewähr für Euch, wenn ich großmüthig Eure Bande löste? Mit welchem Schloß verwahr' ich Eure Treue, das nicht Sanct Peters Schlüssel öffnen kann? Euer Haus ist das Papstthum, der Mönch ist Euer Bruder — Gewalt ist gegen Euch die einzige Sicherheit!" Das Alles ist nur so äußerlich, der Situation wegen gesagt; die Blicke der Königinnen haben sich etwas ganz Anderes zu sagen, das denn zuletzt auch auf die Zunge kommt. Das Weib allein ist es, das dem Weibe hier im unedelsten Triumphe entgegentreten wollte. Jene Zusammenkunft ist nicht im Cabinet, sie ist im Boudoir der Königin Elisabeth beschlossen. „Ist's denn wirklich wahr, daß sie so schön ist?" fragt Elisabeth ihren Günstling Leicester. „So oft mußt' ich die Larve rühmen hören: wohl möcht' ich wissen, was zu glauben ist." Leicester beeilt sich den Stachel der Eitelkeit bei der Königin zu schärfen.

Die Freude wünscht' ich mir, ich berg' es nicht,
Der Stuart gegenüber Dich zu seh'n!
Dann solltest Du erst Deines ganzen Sieg's
Genießen! Die Beschämung gönnt' ich ihr,
Daß sie mit eig'nen Augen — denn der Neid
Hat scharfe Augen — überzeugt sich sähe,
Wie sehr sie auch an Adel der Gestalt
Von Dir besiegt wird, der sie so unendlich
In jeder andern würd'gen Tugend weicht.

„Du kannst sie," fährt er fort, „auf das Blutgerüst führen, es wird sie minder peinigen, als sich von deinen Reizen ausgelöscht zu sehen!" Elisabeth willigt nach einigem Zögern ein. Nur die raffinirte Verhöhnung des tiefsten Unglücks ist also der Beweggrund, der die Königin die Zustimmung zu dieser Zusammenkunft geben läßt — wie sich denn diese Absicht dann auch in den Worten:

Das also sind die Reizungen, Lord Lester,
Die ungestraft kein Mann erblickt rc.

auf eine geradezu rohe Weise kundgiebt. Wie gemein, sich an der Erniedrigung eines dem Tode geweihten Opfers noch zu weiden! Denn damals, als Elisabeth in die Zusammenkunft einwilligte, stand ihr nichts ferner, als eine großmüthige Regung; der Tod der Maria war ja von Anfang an beschlossene Sache, die Königin hat selbst dem Mortimer eine Scene vorher einen blutigen Auftrag gegeben, auf dessen Vollführung sie mit Sicherheit rechnet. Nur den Lärm, den eine öffentliche Hinrichtung macht, den unauslöschlichen, garstigen Blutfleck auf ihrem königlichen Hermelin scheut sie — die heimliche Beseitigung der Todfeindin wünscht sie aber auf's sehnlichste. Und nach solchen Anschlägen noch eine Zusammenkunft, um die ringende Hoffnung boshaft zu täuschen! Aber die Scene wendet sich anders. Maria triumphirt — vor Leicesters, ihres Günstlings Augen beschimpft sie die Stolze, gestärkt durch seine Nähe — Elisabeth, die Maria zu erniedrigen glaubte, wird nun selbst ihres Spottes Ziel. Nun kommt das heimliche Einverständniß Leicesters mit Maria zu

Tage. „Der Verräther! der mich hinführte“, ruft da Elisabeth voll Wuth aus — „im Triumph vor seiner Buhlerin mich aufzuführen! So ward noch kein Weib betrogen! Und gleich darauf: „O sie bezahle mir's mit ihrem Blut!“

Daß die unglückliche Maria, im Kerkerelend aller Hoheit entblößt, der Königin sogar ihren Liebhaber entrissen, das ist ihr Hauptfrevel, ihre unsühnbare Schuld, das geht über alle Complotte und Verräthereien. Auch der interessante Knabe Mortimer, an dem Elisabeth so nebenbei einen Verführungsversuch macht, ist für die schottische Königin in den Tod gegangen, Alles bemüht sich, eine romantische Glorie um ihr Haupt zu schlingen, und läßt der Königin nichts, als den kahlen Glanz der lastenden Krone. Was sollte Elisabeth noch zögern, das Todesurtheil zu unterschreiben? Der Volksaufstand kommt ihr sehr gelegen; man läßt sich gern dazu nöthigen, was man selber wünscht: der Monolog, den sie noch hält, ehe sie den verhängnißvollen Namenszug hinsetzt, ist eine bloße Formalität, denn ein eigentlicher psychologischer Kampf geht in ihr nicht weiter vor sich. In all' diesen Reflexionen ist nur ein wahres Wort:

> Sie entreißt mir den Geliebten,
> Den Bräut'gam raubt sie mir! Maria Stuart
> Heißt jedes Unglück, das mich niederschlägt!

Das ist das einschlagende Motiv, darum dreht sich eigentlich der ganze tragische Vorgang des Stückes. —

Hoffmeister, der liebevolle, aber auch gründlichste Beurtheiler Schiller's, nennt diese Tragödie ein pathetisches Charakter- und Situationsstück auf unge-

heuerem Grunde, in welchem das Grundmotiv mit der Heldin des Stückes eins sei, wo es eben nichts Höheres geben solle, als ihre Person selbst. „Hätte der Dichter, wie etwa in Don Carlos, die Hauptabsicht gehabt, allgemeine Ideen durchzuführen, so hätte er das Gesammtinteresse, welches er in seiner Maria vereinigen und persönlich halten wollte, getheilt und geschwächt. Ja, er fürchtete, scheint es, den tiefen und dauernden Antheil, den er für den Charakter, die Leiden und das Schicksal dieser Frau gewinnen wollte, auch dadurch zu beeinträchtigen, wenn er die Elisabeth von großen welthistorischen Ideen begeistert und geführt sein ließ."*) Ich glaube im Gegentheil, das Interesse wäre durch die Verschmelzung der individuellen mit den allgemein geschichtlichen Beziehungen nicht beeinträchtigt, es wäre verstärkt und bereichert worden. „Antonius und Cleopatra" von Shakespeare ist ein ausreichender Beweis dafür, wie ein dramatisches Genie große Weltbegebenheiten mit der wirksamsten Entwicklung subjectiv leidenschaftlicher Zustände verbinden könne. Bei Schiller ist es aber einmal nicht anders: bei seiner willkürlichen Weise des Schaffens muß er seinen Stoffen immer eine andere Form und Beleuchtung geben, als jene, die ihnen selbst eigen ist. Im „Don Carlos" war das Sujet, wie er es aus St. Real's Hand empfing, nur eine zwischen Individuen sich abspielende, pathetisch ergreifende Geschichte, ein Roman mit historischem Hintergrund; aber er kehrte es um, machte den Hintergrund zur Haupt-

*) A. a. O. IV. Th. S. 281.

sache, und ließ das Spiel der Leidenschaften hinter die welthistorische Idee, die der Handlung erst aufgepfropft wurde, zurücktreten. In der „Maria Stuart" bietet der Stoff, wie er vorliegt, von selbst schon Alles dar, was dort künstlich hereingetragen werden mußte: da ist der große Gegensatz einer vorwärts drängenden Zeit und der fruchtlos gegenwirkenden Vergangenheit — da der gewaltige Anprall der religiösen Gegensätze, da auch der erste frische Luftzug der Freiheit, der den Qualm der Scheiterhaufen erquickend theilt. Schiller ließ hier aber absichtlich das welthistorische Element fallen. Was da war, nahm er nicht, während er es anderswo mit großen Unkosten herbeischaffte.

Es wäre hier alles Zeug zu einer Principientragödie in großem Styl vorhanden gewesen, auch hätten die Sympathien, die der Dichter der leidenden Heldin zuwenden wollte, nichts darunter gelitten, wenn auch die schwere Wucht der objectiven Interessen der Geschichte in die andere Wagschale gelegt worden wäre. In „Wallenstein" hat der Dichter den ideellen Gegensatz zu dem Helden in der erfundenen Figur des Max Piccolomini sehr edel und wirksam betont; jetzt führt er der Heldin in der Person des gleichfalls erfundenen Mortimer nur noch Succurs zu. Nicht genug, daß er sie selbst idealisirt; er zeigt uns ihre Gestalt zugleich in dem Spiegel des Enthusiasmus dieses schwärmerischen Jünglings, der sie im glänzendsten Licht der Verklärung verdoppelt zurückstrahlt. Burleigh wäre zunächst berufen gewesen, das entgegengesetzte Princip, den protestantisch-englischen Standpunkt seiner vollen Bedeutung

nach zu vertreten — sei es auch mit der unbeugsamen Härte politischer Ueberzeugung, aber doch immer mit der Ruhe und Würde des Staatsmannes, die gegen die fanatische Hitze jenes jugendlichen Convertiten nur sehr wirksam contrastirt hätte. Warum trübt nun der Dichter diesen Charakter so unnöthig durch die Beimischung persönlichen Hasses gegen Maria? Warum entwürdigt er ihn sogar so tief, daß er ihn (im I. Act) zum Besteller des heimlichen Mordauftrags an Amias Paulet macht? Warum führt er uns überhaupt im Cabinetsrath der englischen Königin keine echten Staatsmänner, sondern nur zwei Intriguanten und Höflinge gegen einen Biedermann, den Grafen von Shrewsbury, auf, der sich aber auch nur auf die allgemeingültige Rhetorik der Ehrlichkeit, nicht zugleich auf die concreten Fragen des Staates versteht? — Eine Pflicht hätte auch der Dichter gehabt, die ungünstige Schilderung, die er von dem Privatcharakter der Elisabeth macht, nicht auch auf die Königin zu übertragen. Was macht er aus dem Ruhm der wohlverdienten Popularität ihrer Regierung? Nichts als einen Flitterputz mehr für die Eitelkeit dieser „königlichen Heuchlerin." „Ich beklage diese edlen Herren," sagt sie zu dem französischen Gesandten, „daß sie die Herrlichkeit des Hofes von St. Germain bei mir vermissen.

Ich kann so prächt'ge Götterfeste nicht
Erfinden, als die königliche Mutter
Von Frankreich — Ein gesittet fröhlich Volk,
Das sich, so oft ich öffentlich mich zeige,
Mit Segnungen um meine Sänfte drängt:

Dies ist das Schauspiel, das ich fremden Augen
Mit ein'gem Stolze zeigen kann.

Wenn man späterhin aus ihrem Monologe (im IV. Acte) erfährt, wie verächtlich sie von dem „Lob der Menge" denkt, so ist der Sinn dieser Stelle erst vollends entwerthet. Dies ist auch nicht die Sprache des edlen Stolzes der Herrscherin, nur die der eitlen Selbstgefälligkeit des Weibes, die selbst ihren guten Ruhm nur wie ein seltenes Toilettenstück zur Schau trägt.

So erscheint uns denn überall der Schiller'sche Idealismus, gleich den tropischen Orchideen, wie ein edles, seltenes Parasitengewächs, das sich wohl an den Stamm der geschichtlichen Realität festhält, völlig zu ihm zu gehören scheint, aber dabei ganz fremdartige Blüthen treibt, die täuschend nur aus jenem Stamme hervorzubrechen scheinen. Einmal legt er in einen Liebeshandel eine ganze Weltgeschichte, ein andermal macht er aus dem geschichtlichen Stoff, wo er sich massenhaft herandrängt, eine bloße Tragödie individueller Affecte. Diesmal, gesteht der Dichter selbst, habe er seinen Stoff „nach der Euripideischen Methode" behandelt, welche in der vollständigsten Darstellung des Zustandes bestehe; d. h. er hat sich das reiche historische Sujet zu einer Fabel von fast antiker Simplicität zusammengezogen, in der es sich nur um die einfache Entwicklung starker, pathetischer Momente handelt. Diese sind dann freilich mit klassischer Reinheit, mit einem reichen, wahrhaft prachtvollen Strom von Empfindung und Leidenschaft durchgeführt.

Unter den übrigen Gestalten des Stückes komme

ich nur noch mit wenigen Worten auf Mortimer zurück. Er hat einen starken Antheil an jenem Feuer, das in den Schillerjünglingen der früheren Zeit lodert — nur ist es, mit Carl Moor zu reden, zum bloßen Theaterfeuer geworden. Wie ein Ferdinand, ein Don Carlos für die natürlichen Rechte des Gefühls und die Wiederherstellung der reinen Menschheit, so schwärmt dieser für die Magie des Glaubens und die Wiederherstellung der Kirche; was für Carl Moor die einengenden socialen Conventionen, das ist für ihn die Enge der puritanischen Predigtstuben, die rigorose Zucht des verinnerlichten religiösen Gefühls. Während die Helden der Schiller'schen Jugend nach geistiger Befreiung ringen, strebt er nach Emancipation der Sinnlichkeit und der Phantasie, nach Befriedigung des Sinnendrangs im Cultus des Glaubens und im irdischen Genuß. Mit Marquis Posa hat er bei wesentlich anderen Zwecken die gleiche Kühnheit der Conspiration gemein; was für jenen ein Wilhelm von Oranien und Coligny, waren für diesen der Cardinal von Guise, der Bischof von Roße und die Jesuiten von Rheims. Auf beide hat die Fremde gewirkt — nur hat sie jenen in einem edlen Enthusiasmus befestigt, aus diesem aber den fertigen fanatischen Schwärmer gemacht. So finden wir bei ihm den ganzen heißglühenden Idealismus Schillers aus den ersten Periode wieder — aber auf ein falsches, dem Dichter selbst fremdes Ziel abgelenkt. Und dies ist es, was ihn selbst in dieser Gestalt nicht wahr erscheinen läßt, was ihn ferner bei oberflächlicheren Beurtheilern, welche die Confessionen Mortimer's sofort für die des Dichters hielten,

wieder in das falsche Licht des Kryptokatholicismus gestellt hat. Das Mißverständniß war begreiflich — er schildert nicht objectiv diese Form der Schwärmerei, sondern er schwärmt sich selbst hinein, freilich nur mit der Phantasie, nicht mit dem Herzen. Die herrliche Erzählung von dem großen Kirchenfest in Rom mit ihrem glühenden, von hellem Goldgrunde leuchtenden Farben hat in der That jenen hochbegeisterten Zug, den früher nur jene Stellen hatten, wo der Dichter selbst aus seinen Helden sprach . . . Jetzt aber, in seiner ästhetisch freien Periode, ist ihm die Sprache des subjectiven Idealismus gleichfalls zur Kunstform geworden; er leiht sie seinen Figuren auch da, wo er ihre Interessen nicht theilt; das Feuer, das früher in seinem Herzen brannte, ist jetzt ein prächtig glühendes galvanisches Licht, das er beliebig auf die Gegenstände lenken kann, um ihnen eine höhere ideale Beleuchtung zu geben.

Werfen wir zum Schluß noch einen Blick auf die künstlerische Anordnung der Fabel. Schiller macht darüber selbst gegen Göthe folgende Aeußerung: „Ich fange schon jetzt an, bei der Ausführung mich von der eigentlichen tragischen Qualität meines Stoffes immer mehr zu überzeugen! und dazu gehört besonders, daß man die Katastrophe gleich in der ersten Scene sieht, und indem die Handlung des Stückes sich davon wegzubegeben scheint, ihr immer näher und näher geführt wird."*) Gerade das, was die Rettung der Königin zu bewirken scheint, fügt Hoffmeister erläuternd hinzu, die Ankunft des

*) Briefwechsel zwischen Schiller und Göthe, Th. V. S. 77.

Mortimer, die Liebe des Leicester, die Zusammenkunft mit Elisabeth, die letzte Verschwörung, führt ihren Untergang herbei. Alle Mittel wirken in entgegengesetzter Weise, aber eben dadurch hat der Dichter mannigfaltige Ansichten, widerstreitende Bestrebungen, Kampf und Leben, eine bunte Reihe überraschender, spannender, rührender, sich steigernder Situationen in seinen einfachen Gegenstand zu tragen gewußt. Ohne die antike Schicksalsidee, die hier Schiller weislich bei Seite ließ, finden wir also doch zum mindesten den antiken Gang der Verhängnisse auch hier wieder. Die Composition ist von hoher Klarheit, Simplicität und musterhaft symmetrischer Gliederung, freilich, wie schon bemerkt, dem reichen Stoffe gegenüber fast zu sehr vereinfacht. Die ganze Tragödie ist der breit durchgeführte f ü n f t e A c t des wirklichen historischen Vorgangs, die Zeit zwischen der Verkündigung des Urtheils der zweiundvierzig Lords und seiner Vollstreckung umfassend. Die einzelnen Aufzüge selbst sind nur ausgeführtere Scenen; das wirklich Geschichtliche finden wir in die erzählenden Rückblicke verwiesen, die eigentliche Handlung selbst, die sich um Mortimers Verschwörung und die Zusammenkunft der beiden Königinnen dreht, ist frei erdichtet. In den einfachen Umrissen der Anlage findet das edle Pathos dieser Tragödie hinreichend Raum, in breitem und tiefem Bette ungehindert hinzuströmen; nur im 2. und 4. Acte schlingt sich in den Räumen des Westminsterpalastes das Netzwerk eines geistreich erfundenen Intriguenspiels hindurch, bis endlich die Handlung nach dieser glücklich hereingebrachten Spannung im 5. Act in

ergreifendster Weise ausklingt. Sieht man von den geschichtlichen Beziehungen ab, läßt man die Tragödie, ohne Vergleich nach Außen hin, als ein reines, in sich beruhendes Kunstganze auf das Gemüth wirken, dann kann man allerdings in das Urtheil der Frau v. Staël einstimmen, die da sagt, „daß ihr von allen deutschen Tragödien die Maria Stuart die pathetischste und am besten angelegte scheine.“ Auch sonst hat dieses Frauenurtheil besonders bei diesem Stücke Gewicht, welches der Dichter, wie es scheint, vor Allem vor das „Forum des Weibes“ gestellt wissen wollte. Darum opferte er wohl der Schilderung der Affecte und Gemüthzustände so viel Geschichte, darum lenkte er hier alles Interesse auf die Personen, nicht auf die Verhältnisse. Wir können es in diesem Sinne auch nicht leugnen, daß sich die Schiller'sche Maria würdig jenen edlen, vornehmen Frauentypen anschließt, deren Reihe Göthe mit der Iphigenia, der Leonore von Este so herrlich eröffnet hat.

C. Die Jungfrau von Orleans. (1801).

Wenn der Katholicismus in „Maria Stuart“ sich nur als eine subjective Anschauung wirksam zeigte, als der tröstende Strahl, der durch die trüben Scheiben eines Gefängnisses brach — so hat in der nächsten Tragödie, der „Jungfrau“ die katholische Wunderwelt ein objectives Dasein erhalten; die Offenbarungen und Mirakel sind hier eine Wahrheit, der Glorienschein von

Oben umspielt die Gegenstände der Erde mit einer mystischen Realität. Der Himmel öffnet sich, und steigt mit seiner Herrlichkeit zur Erde nieder, ehe er sich in der folgenden Tragödie „der Braut von Messina" unnahbar und ehern schließt; geheimnißvoll rauscht es in den Zweigen, die Lichtgestalt der Himmelskönigin neigt sich der Jungfrau entgegen und zeigt ihr den Weg durch die Schlachten; es spricht der Himmel im Donner und umspielt die sterbend verklärte Heldin mit seinem milden, rosigen Licht.

Die „Jungfrau von Orleans" trat gerade in einem Zeitpunkt hervor, in welchem man für das Wunderbare auf der Bühne empfänglicher war als je und auch Decorations- und Ausstattungswunder bereitwilliger als sonst anstaunte. Die Oper hatte längst diese Stimmung vorbereitet; wenn es Mozart gelang, durch die Zauber der idealen Melodie uns eine Wunderwelt aufzuschließen und uns auf zwei Stunden an das Reich Sarastro's, an die Königin der Nacht zc. glauben zu lassen — warum hätte Schiller mit der Musik seiner rhythmisch gehobenen Sprache nicht ähnliche Wirkungen erzielen, und die Mirakel der Poesie dem Zauberwerk der Oper würdig gegenüberstellen können? Der Dichter war jetzt schon bei jenem formalen Kunststandpunkt angelangt, wo es ihm nur auf eine ästhetisch gehobene Stimmung als solche ankam, gleichviel durch welche Mittel sie erreicht werde; d. h. er hatte jetzt das Drama selbst fast unter den Maßstab der Oper gerückt, wo das Stoffliche, der Inhalt des Sujets, die Beziehungen des Librettos zu dem Gedanken-

inhalt der Zeit auch ziemlich gleichgiltig ist, und nur auf die künstlerische Vergeistigung desselben in dem Reiz und der Fülle der Melodie Alles ankommt. Der theatralischen Kunst und der schwungvollen Sprachtechnik Schiller's war jetzt wirklich beinahe jeder Gegenstand gleichgiltig geworden, so wie ein fertiger Componist Alles componiren kann; hat er doch das groteske Märchen von Gozzi: „Turandot" ebenso mit dem Glanze seiner Diction übergoldet, wie den heroisch-romantischen Stoff der „Jungfrau." Nur kann die Poesie denn doch von dem inneren Lebensfond des Gegenstandes nicht so abstrahiren, als die Musik. Schöne Diction wirkt süß betäubend wie Weihrauchsgeruch, wo die Gedankenkörner duftend verglühn: zuletzt will man sich aber doch etwas Bestimmtes dabei denken — und wenn es vollends Reflexionspoesie ist, die uns, wie bei Schiller, in der goldgetriebenen Opferschale dargereicht wird, so verschwindet der Zauber, der uns anfangs in eine andere Welt entrückte, gar bald.

Iffland, ein gewandter und höchst einsichtsvoller Bühnenpractiker, erkannte wohl, was sich unter den damaligen Verhältnissen mit der „Jungfrau von Orleans" bewirken ließ. Eine andere Johanna, unedleren Ursprungs, war auf der Berliner Bühne, wo Iffland Regisseur war, vorangegangen, und hatte eine ungeheure Wirkung gemacht — es war die „Johanna von Montfaucon" von Kotzebue. Nun kam die Jungfrau mit der Oriflamme nach, für den eben entwickelten, pathetisch-declamatorischen Styl, namentlich für das Talent einer Unzelmann, eine Theatergestalt ohne Glei-

chen. Das Gold dieser Rolle wurde schnell ausgemünzt, und ebenso an die Ausstattung des Stücks das Unglaubliche gewendet. Zelter nennt sie in einem Briefe an Göthe „mehr als kaiserlich"; nach seinem Bericht war der vierte Act mit mehr als achthundert Personen besetzt, und die Musik und alles Andere mitbegriffen, von so eclatanter Wirkung, daß das Auditorium jedesmal in Ekstase gerieth. Kurz, eine Ausstattung, wie sie selbst Wagner in seinen Zukunftskunstwerken kaum kühner anordnet! Gewiß war dies ein Beweis, daß Iffland den opernhaften Charakter des Stücks ganz richtig erkannte. Diese romantische Tragödie, mit Declamationseffecten, lyrischen Monologen, Fahnenattitüden, stummen Scenen rc. schon an sich reichlich ausgestattet, war von vornan eine sehr interessante Aufgabe für einen geschickten Regisseur, um daraus ein Ausstattungsstück im edleren Geschmack zu machen. Sogar das italienische Hoftheater gerieth darüber in die größte Verlegenheit, da es diese sinnlichen Effecte nicht mehr überbieten konnte — die Oper war geschlagen, aber das Drama des idealen Styls war darüber selbst zur Oper geworden!

Gehen wir nun an die Betrachtung dieses Stückes. Ich gestehe, daß ich es mit einer gewissen Unlust thue, denn nichts ist mir weniger erfreulich, als bengalische Beleuchtung im Verse gebracht, die einen durchaus fremdartigen Stoff poetisch verklären soll. Ja, wäre die fürchterliche Tragödie der historischen Jeanne d'Arc in ihrem ganzen düsteren Ernst uns vorgeführt worden, ohne alle Scheu vor dem Brandgeruch des Scheiter-

haufens zum Schluß — das wäre etwas anders! Ohne daß der Dichter einen bloßen Theaterglauben für das mirakulöse Element der Handlung hätte zu erwecken brauchen, was für tiefe Wirkungen hätte der Stoff, rein menschlich erfaßt, schon dargeboten! — —

So fern Schiller in diesem Drama der Shakespeare'schen Anschauung stand, so sind doch Shakespeare'sche Anregungen hier durchaus nicht zu verkennen. Einmal in der ganzen Methode der Dramatisirung, welche die knappe Form der „Maria Stuart" verläßt, und beinahe schon den freieren Weg des dramatischen Chronikstyls der englischen Historien Shakespeare's einschlägt — dann selbst in der wirklichen Benützung so mancher Einzelheiten, die in der That dem Schiller'schen Prunkdrama sehr zü Statten kommen.

In „Heinrich VI.", einem Jugendwerke des großen Dichters, finden wir die Pucelle von Orleans, freilich in hexenhafter Verzerrung und mit den entstellenden Farben der nationalen Parteilichkeit, und ebenso ihr edles ritterliches Gegenbild, den tapfern Lord Talbot mit wenigen kühnen Strichen umrissen. Eigentlich hat die Pucelle bei Shakespeare erst in den späteren Scenen den gemeinen, grinsenden Hexenzug; bei ihrem ersten Auftreten erscheint sie als kühne, kriegerische Amazone, der man eine gewisse Bewunderung nicht versagen kann, ob nun Gott oder der Teufel ihr helfen mag.

Der Dauphin wechselt, um sie zu prüfen, mit Reignier, Herzog von Anjou (bei Schiller ist's der Bastard) den Platz.

Reignier.

Bist Du's, die Wunder thun will, schönes Mädchen?

Pucelle.

Reignier, bist Du's, der mich zu täuschen denkt?
Wo ist der Dauphin? — Komm' hervor von hinten;
Ich kenne Dich, wiewohl ich nie Dich sah.
Erstaune nicht, vor mir ist nichts verborgen!
Ich will allein Dich sprechen im Vertrau'n.
Bei Seit', ihr Herr'n! laßt uns auf eine Weil!

Reignier.

Sie nimmt sich brav genug im ersten Sturm.

Pucelle.

Dauphin, ich bin die Tochter eines Schäfers,
Mein Witz in keiner Art von Kunst geübt.
Doch Gott gefiel's und unsrer lieben Frau,
Auf meinen niedern Stand ihr Licht zu strahlen.
Sieh, da ich meine zarten Lämmer hüte,
Und biete dürrem Sonnenbrand die Wangen,
Geruht mir Gottes Mutter zu erscheinen,
Und heißt durch ein Gesicht voll Majestät
Mich meinen knechtischen Beruf verlassen,
Mein Vaterland vom Drangsal zu befrei'n.
Sie sagte Beistand und Erfolg mir zu,
In voller Glorie that sie mir sich kund,
Und, da ich schwarz war und versengt zuvor,
Goß sie auf mich mit jenen klaren Strahlen
Der Schönheit Segen, die Ihr an mir seht.
Frag' mich, um was du nur ersinnen kannst,
Unvorbereitet will ich Antwort geben;
Prüf' meinen Muth im Kampfe, wenn Du darfst,
Und über mein Geschlecht wirst Du mich finden.
Entschließe Dich: soll alles Glück Dir sprossen,
So nimm' mich an zu Deinem Kriegsgenossen.

Carl.

Ich bin erstaunt ob Deiner hohen Reden!
Nur so will ich erproben Deinen Muth:

Du sollst mit mir im einz'len Kampf Dich messen,
Und wenn Du siegst, sind Deine Worte wahr:
Wo nicht, so sag' ich allem Zutrau'n ab.

Pucelle.

Ich bin bereit: hier ist mein schneidend Schwert!
Fünf Lilien zieren es an jeder Seite,
Das zu Touraine im Sanct Cath'rinen-Friedhof,
Ich unter vielem alten Eisen wählte.

Im Zweikampf erprobt nun der Dauphin mit Staunen die übernatürliche Macht des Heldenmädchens, die wie mit dem Schwerte Deborah's ficht. Sie aber ruft mit dämonischer Gewalt des Worts ihn und alle Franzosen auf zum unverzagten Kampf gegen England.

Kämpft bis zum letzten Hauch, ich will Euch schirmen!
Ich bin zu Englands Geißel auserseh'n.
Ein Cirkel nur im Wasser ist der Ruhm,
Der niemals aufhört, selbst sich zu erweitern,
Bis die Verbreitung ihn in Nichts zerstreut.
Mit Heinrichs Tode endet Englands Cirkel,
Zerstreuet ist der Ruhm, den er umschloß!

(Heinrich VI. Erster Theil. Act 1. S. 2.)

Wer verkennt es, wie bedeutend sich Schiller durch diese Scene anregen ließ? Er hat sie fast ganz in seine Tragödie herübergenommen, nur ist sie da weiter ausgeführt und in die helle Sphäre verzückter Inspiration emporgehoben.

Auch jene Scene, wo Johanna durch die Macht ihrer Ueberredung den Herzog von Burgund auf Frankreichs Seite hinüberführt, findet sich schon bei Shakespeare vor.

Pucelle.

Du Frankreichs Hoffnung, wackerer Burgund,
Laß Deine Magd in Demuth mit Dir reden.

Burgund.

So sprich, doch mach's nicht übermäßig lang.

Pucelle.

Blick auf Dein fruchtbar Vaterland, Dein Frankreich,
Und sieh' die Städt' und Wohnungen entstellt
Durch die Verheerung eines wilden Feind's.
Sowie die Mutter auf ihr Kindlein blickt,
Wenn Tod die zart gebroch'nen Augen schließt,
So sieh, sieh Frankreichs schmachtendes Erkranken;
Die Wunden schau, die Wunden unnatürlich,
Die ihrer bangen Brust Du selbst versetzt!
O kehr' Dein schneidend Schwert wo anders hin,
Triff', wer verletzt, verletz' nicht den, der hilft!
Ein Tropfe Blut's aus Deines Landes Busen
Muß mehr Dich reu'n, als Ströme fremden Bluts;
Drum kehr' zurück mit einer Fluth von Thränen,
Und wasche Deines Landes Flecken weg.

Burgund.

Entweder hat sie mich behext mit Worten,
Oder mit ein's erweicht mir die Natur.

Pucelle.

Sieh! alle Franken schreien über Dich!
Geburt und echte Herkunft Dir bezweifelnd:
An wen geriethst Du, als ein herrisch Volk,
Das Dir nicht trau'n mag, als Gewinnes halb?
Wenn Talbot einmal Fuß gefaßt in Frankreich,
Und zu des Uebels Werkzeug Dich gemodelt,
Wer außer Englands Heinrich wird dann Herr,
Und Du hinausgestoßen wie ein Flüchtling! — — —
Komm', kehre heim! kehr' heim, verirrter Fürst!
Carl und die Andern werden Dich umarmen.

Burgund.

Ich bin besiegt; dies' ihre hohen Worte
Zermalmen mich wie brüllendes Geschütz,
Daß ich auf meinen Knie'n mich fast ergebe —
Verzeiht mir, Vaterland und Landsgenossen!

Und Herrn, empfangt die herzliche Umarmung;
All' meine Macht und Schaaren Volks sind euer!
(Ebendas. Act. III. S. 3.)

Mir scheint diese Scene in ihrer einfachen, energischen Kraft sogar richtiger angelegt, als die rhetorisch überquellende Rede der Jungfrau an den Herzog bei Schiller. Sowie hier die Pucelle spricht, scharf, eindringend und bestimmt, paßt ihre Rede für das Feld, sie stimmt zu der Rüstung und den Waffen. Der „süßen Rede schmeichlerischer Ton“ hingegen, womit die Jungfrau bei Schiller den Herzog gewinnt, sowie der schwärmerische Aufschwung der Verzückung, zu welchem sie sich auch hier erhebt, will nicht recht zu dem ehernen Klang der Schlachttrompete stimmen, die so eben über dem blutigen Wahlplatz dröhnend erschallte.

Während Shakespeare zuletzt in der Pucelle auf ihrem Gange zur Hinrichtung das Idol der Franzosen in den Staub zerrt, schildert er in Talbot die geistige Energie des Kriegshelden mit aller Wärme des Patriotismus, mit aller Begeisterung für den Waffenruhm Altenglands. Die listige Gräfin von Auvergne will ihn fangen, sie ladet ihn auf ihre Burg, „um den Mann zu sehen, von dessen Herrlichkeit die Welt erschallt.“ Er kommt, doch wohl gedeckt gegen Verrath. „Ist dies die Geißel Frankreichs?“ fragt sie höhnend, „dies der Talbot, mit dessen Namen man die Kinder stillt? Ich seh', der Ruf ist fabelhaft und falsch! Ich dachte, es würde ein Hercules erscheinen, und dies ist ja ein blöder Zwerg!“ Der Thorwärter bringt die Schlüssel — sie erklärt ihn als ihren Gefangenen. Da lacht

Talbot über ihre Einbildung, als hätte sie was mehr, als Talbot's Schatten in ihrer Gewalt! „Wißt, ich bin mein eig'ner Schatte nur: Ihr seid getäuscht, mein Wesen ist nicht hier; was Ihr an mir seht, ist nur das kleinste Maß von meinem Selbst. Ich sag' Euch, wär' mein ganzes Gebilde hier, es ist von so gewaltigem, hohem Wuchs, Euer Dach genügte nicht, es zu umfassen." Er stößt in das Hifthorn; die Thore werden gesprengt, seine Soldaten dringen in die Burg. „Diese," sagt er nun, „sind Talbot's Wesen, seine Sehnen, Arme und Stärke, womit er Frankreichs Nacken beugt, die Städte schleift und eure Vesten stürzt!" (Act II, Sc. 3.) — Und einem solchen Helden reißt Jeanne d'Arc, ein Weib, die Helmzier des Ruhmes von dem Haupt — zieht hohnlachend vor seinen Augen ein in Orleans! Muß er da nicht glauben, daß der Teufel selbst gegen ihn im Felde stehe? „Mein Kopf geht um wie eines Töpfers Rad," so ruft er aus in zorniger Verwirrung, „ich weiß nicht, wo ich bin, noch was ich thue. Durch Furcht, nicht durch Gewalt treibt eine Hexe unser Heer zurück, und siegt, wie's ihr beliebt. Wie Englands Doggen jetzt gleich den Hündlein schreiend laufen! Landsleute, hört! erneuert das Gefecht, sonst reißt die Löwen weg aus Englands Wappen, setzt Schafe für sie hin! . . . Es soll nicht sein — — in Orleans ist die Pucelle hinein, trotz uns, und Allem, was wir konnten thun!" — (Act I, Sc. 5.)

Von diesen kräftigen und kühnen Charakterstrichen Talbot's gingen auch einige in die Zeichnung Schiller's über; wie denn überhaupt diese Figur die gehaltvollste,

und neben der markigen, heißsporn-artigen Rittergestalt des Bastards die am schärfsten individualisirte des Stückes ist. Nur that Schiller in der Art, wie er Talbot mit geistiger Ueberlegenheit ausstattete, des Guten zu viel, ja er trat dadurch fast in ein ironisches Verhältniß zu seinem eigenen Stück. Während er dem modernen Publicum zumuthet, an die Wunder seiner Jungfrau zu glauben, und sie zum Theil vor dessen Augen geschehen läßt, versetzt er umgekehrt den modernen Unglauben selbst mit Talbot in sein Drama, mitten in die Welt des gläubigen und superstitieusen Mittelalters. Dadurch zerreißt er aber mit eigener Hand das magische Gewebe der Illusion, das er mit so viel Mühe und Aufwand gesponnen, und versetzt uns mit einem Ruck aus dem Wunderkreis des Stückes auf den Boden der nüchternen Beurtheilung der Thatsachen. Innerhalb dieses Drama's hätte durchaus keine rationalistische Negation ihren Platz finden sollen; wer damals nicht an die Jungfrau als Prophetin und Gottesheldin glaubte, dem mußte sie eine Hexe, eine Zauberin sein; nur in diese beiden Parteien konnte sich die Meinung der Personen über sie theilen. Hätte der Dichter die Begeisterung und die Heldenthaten der Jungfrau rein psychologisch aufgefaßt, sie etwa aus einer hochgestimmten, ekstatischen Natur erklärt, die weil sie an ihre Visionen glaubt, auch andere daran glauben macht — dann hätte er ihr allenfalls den nüchternen, wunderleugnenden Verstand als wirksamen Gegensatz gegenüberstellen dürfen; so sind aber ihre Mission, die wiederholten Erscheinungen der Gottes-

mutter, die Offenbarungen unter dem Druidenbaum ꝛc. als Thatsachen hingestellt, als wirkliche, objective Wunder, wie sie sich in der „Andacht zum Kreuze" von Calderon, im „wunderthätigen Magus" ꝛc. nicht wirklicher zutragen können. Dem Uebernatürlichen gegenüber, wenn es als Factum gilt, bleibt kein anderer Ausweg: man muß es als Mirakel anbeten oder als Zauberwerk verdammen. Schiller hätte daher auch den Talbot, wie es Shakespeare that, an die Einwirkung dämonischer Mächte glauben lassen sollen, wenn ihn, den Tapfersten der Tapfern, die Heldenjungfrau entwaffnet und schlägt; er durfte nicht den Herzog von Burgund, der vom Teufel spricht, mit den Worten verlachen: nur der Teufel der eigenen Narrheit habe ihn geschlagen; er durfte nicht endlich sein Tagewerk, um dessen Preis man ihn betrogen, mit den heidnisch-modernen Worten schließen:

Unsinn, Du siegst, und ich muß untergehen;
Mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens! u. s. w.

Dieser geistreiche Ausbruch des Ingrimm's ist um etwa drei Jahrhunderte verfrüht. Und compromittirt Talbot durch so viel Aufklärung nicht den Dichter selbst? Wenn wir ihn sterbend sagen hören: er sei nur einem „groben Gaukelspiel" erlegen, sind wir dann nicht selbst versucht, den weiteren Verlauf dieses romantischen Drama's mehr mit dem Verstand, als mit der Phantasie anzuschauen, und in den Wundern, die wir noch zu sehen und zu hören bekommen, dem Donnereffect im 4. Act, dem Zerbrechen der centnerschweren Bande, dem rosigen Himmelslicht zum Schluß auch nur ein

theatralisches „Gaukelspiel“ des Dichters, und nichts weiter zu erblicken? —

Die künstlerische Anordnung des reichen Stoffes ist in dieser Tragödie vortrefflich; das Compositionstalent des Dichters, das im Wallenstein noch mit der Materie rang, steht jetzt auf der freien Höhe der Meisterschaft. In der Exposition des Vorspiels, das eine weite Perspective in eine kriegerisch bewegte Welt eröffnet, muß man freilich mehr beachten, was da gesagt wird, und davon absehen, wer es eben sagt. Wie kommen die Bauern von Dom Remy zu all' der Politik, zu dieser Ueberschau der Ereignisse? Man könnte dieses Vorspiel mit Wallenstein's Lager vergleichen, nur daß man in dem letztern den Krieg unmittelbar sieht, während er hier in der Ferne erbraus't und die Massen des Ereignisses nur episch an uns herantreten. Die realistischen Farben fehlen gänzlich; Thibaut, Raimund, Bertrand sind völlig idealisirte Bauern, eine höhere Race, die wir auch zwischen den Bergen der Schweiz in Wilhelm Tell wiederfinden werden. In dem Ernst, der feierlichen Gravität ihre Reflexionen nähern sie sich schon dem Charakter des Chors in der „Braut von Messina“. Dort sagt der Chorführer einmal:

Die fremden Eroberer kommen und geh'n,
Wir gehorchen, aber wir bleiben steh'n!

und ganz ähnlich hier der Bauer Thibaut:

Wir können ruhig die Zerstörung schauen —
Denn sturmfest steht der Boden, den wir bauen.

Freilich ist diese Bauernweisheit unrichtig; der Krieg rafft auch die Ernten weg, und ruinirt den Landmann,

so gut wie den Bürger. Ganz chorartig ist auch die Reflexion, die sich auf die Jungfrau bezieht:

> Leicht aufzuritzen ist das Reich der Geister.
> Sie liegen wartend unter dünner Decke,
> Und leise hörend, stürmen sie herauf.

Nur leider! ist es ein bornirter Bauerngedanke aus der Zeit des Hexen- und Zauberglaubens, dem da das Gewand einer edlen Sprache geliehen wird.

Nicht zu verkennen ist der prächtige, ans Heldenlied mahnende Charakter der Schilderungen im Prolog, der große epische Horizont, der sich mit dem Auftreten Bertrand's vor uns aufthut. Mit den Jahrmarktsneuigkeiten, die er aus Vaucouleurs mitgebracht, fluthet der hohe Strom der Begebenheiten herbei, die jetzt die Welt bewegen; wie ein homerischer Rhapsode führt dieser Bauer vor unserem Blick die Massen der Kriegsvölker auf, und seine Gleichnisse von der Bienen dunkelndem Geschwader, von der niederfallenden Heuschreckenwolke ꝛc. haben in der That den homerischen Zug, und erinnern an die prachtvollen Vergleiche bei der großen Heeresschau im zweiten Gesang der Ilias.

Wie die Kriegsnoth der Zeit diese Bauern äußerlich bewegt, so hat sie sich längst in das Innere, in das tiefste Gemüth der Jungfrau gesenkt. Schweigend, wie erstarrt im inneren Schauen, sitzt sie unter dem mystischen Baume, empfindungslos gegen die nächste Umgebung, nur mit ihren Visionen und mit Frankreichs Geschick beschäftigt. Bei all' ihrer christlichen Mystik hat sie auch etwas von einer Veleda, von den heroischen Seherinnen der alten Deutschen — und die Schauer

der heidnischen Vorzeit umwittern sie in dem Rauschen der Druideneiche. Sich selbst ein Geheimniß, ist sie vollends für Andere ein dunkles Räthsel; das Dämonische oder Göttliche, das man in ihrem geheimen Treiben suchen kann, steht so nahe bei einander, wie der alte unheimliche Baum mit dem Geisternebelkreis, der um ihn sich schlingt und jene Capelle mit dem Muttergottesbilde, „zu dem der frommen Pilgerfahrten viel geschah'n." Der Aberglaube ließ Thibaut einst in der Dämmerung ein gespenstiges Weib unter jenem Baume sehen, das ihm mit dürrer Hand entgegenwinkte; für den Glaubensblick Johanna's brach durch das düstere Laub des Baumes die Glorie des Himmels, und im Rauschen seiner Blätter vernahm sie die Stimme der gebenedeiten Jungfrau, die ihr rief! Unbeirrt durch die bösen Andeutungen des Vaters, der sie schon deutlich genug als eine Candidatin des Blocksbergs bezeichnet, der eine Fledermaus- und Eulennatur in ihr erblickt, die sich gern in's Dunkel herausschleiche, am Kreuzweg mit den Nachtwinden flüst're, Zeichen in den Sand schreibe und um Mitternacht nach Wurzeln grabe: verharrt sie in ihrer inneren Versenkung, auf ein Zeichen harrend, bis sie den Helm in Bertrand's Hand blitzen sieht, bis sie den Ruf im Geist vernimmt, daß es jetzt Zeit sei die Oriflamme zu ergreifen und das Band des Schreckens zu lösen, das auch die Brust der Tapfersten ergriffen! Nun erst rauschen in ihrer Brust die Quellen der Begeisterung auf, während sie für gewöhnliche Mittheilung stumm bleibt; Propheten halten keine trauliche Zwiesprach, nur wenn der Geist sie treibt, sprechen sie ihre Offenbarungen aus in gewaltigen Lauten.

So ist der Charakter der Jungfrau angelegt, und es wäre damit vortrefflich die psychologische Erklärung ihrer wunderbaren Erscheinung vorbereitet, die aber der Dichter im weiteren Verlauf, wie es scheint, absichtlich fallen ließ. „Die Hirtin, aufgewachsen in den religiösen Vorstellungen ihres Volkes, zugleich in dem dunklen aber energischen Haß gegen den Nationalfeind — in ihrer Einsamkeit zu sinnig-schwärmerischen Gedanken, d. h. zum Umgang mit Geistern geneigt, kann sehr wohl zu einer Erscheinung der Heiligen kommen, die ihr aufgiebt, die Feinde ihres Gottes zu vernichten.“ *) Dies ist für uns weiter kein Wunder, und bleibt in poetischer Beziehung ganz verständlich. Die Aufgabe war nur die, einen hochbegeisterten, ekstatisch-gestimmten Frauencharakter dieser Art consequent durchzuführen; dies hätte hingereicht, alle ihre erstaunlichen Erfolge zu erklären, ohne ihre Wirkung im geringsten abzuschwächen.

Sobald aber die Gottgesandte vor den König tritt, entzieht sich Alles, was sie ferner thut, dem rein menschlichen Verständniß, und wird mehr ein Gegenstand der Theologie als der Poesie; die Mirakel, die sie jetzt wirkt, gehören ganz vor das Forum des Erzbischofs, der deshalb auch eine so wichtige Rolle in dem Stücke spielt. Etwas naiv ist die Frage, die der Dauphin an ihn, den Geistlichen richtet:

Ein Mädchen bringt mir Sieg und eben jetzt,
Da nur ein Götterarm mich retten kann!
Das ist nicht in dem Laufe der Natur,
Und darf ich — Bischof, darf ich Wunder glauben?

*) Jul. Schmidt, Geschichte der deutschen Literatur seit Lessing's Tod. I. Bd. S. 446. (4. Aufl.)

Du sollst sie glauben! könnte der Erzbischof darauf antworten. Wann hätte auch je ein solcher gezögert, Wunder anzuerkennen, die doch die Schooßkinder des Glaubens sind? Nachdem Johanna ihre Erscheinungen erzählt, und wörtlich wiederholt hat, was der Dauphin die letzte Nacht von Gott erflehet — sagt denn auch der Erzbischof:

> Vor solcher göttlichen Beglaubigung
> Muß jeder Zweifel ird'scher Klugheit schweigen.
> Die That bewährt es, daß sie Wahrheit spricht:
> Nur Gott allein kann solche Wunder wirken.

Sie giebt nun noch weitere Proben ihrer Sehergabe: sie kündet dem englischen Herold an, daß Salisbury an diesem Morgen ein Schuß aus Orleans zu Boden gestreckt, sie weissagt dem Dauphin die Blüthe des französischen Königshauses, ja noch mehr: dem Herzog von Burgund prophezeit sie sogar das Fortblühen der burgundischen Dynastie im Hause Habsburg und die Herrschaft des letzteren über die transatlantische Welt. Das sind der Mirakel schon zu viel!

Die Wunderkraft der Jungfrau ist um einen hohen Preis errungen; nur indem sie allen Ansprüchen der Natur entsagte, wurde ihr die Weihe des Uebernatürlichen zu Theil. Kalt, wie der Stahl, der ihre Brust bedeckt, muß auch das Herz darunter bleiben, die Männerliebe darf es nicht berühren mit den sünd'gen Flammen der Erdenlust! Sowie sie daheim in ihrem Dorfe kein Wort hat für Raimond's redliches Werben, so weist sie auch im Hoflager des Dauphins die Hand des Bastards von Orleans mit kalter Strenge zurück. „Bist

Du," sagt sie zum Dauphin, „der göttlichen Erscheinung schon müde, daß Du ihr Gefäß zerstören, die reine, gottgesandte Jungfrau herab willst ziehen in den gemeinen Staub?

Ihr blinden Herzen! Ihr Kleingläubigen!
Des Himmels Herrlichkeit umleuchtet euch,
Vor eurem Aug' enthüllt er seine Wunder,
Und ihr erblickt in mir nichts als ein Weib? —
Darf sich ein Weib mit kriegerischem Erz
Umgeben, in die Männerschlacht sich mischen?
Weh mir, wenn ich das Rachschwert meines Gottes
In Händen führte und im eiteln Herzen
Die Neigung trüge zu dem ird'schen Mann!
Mir wäre besser, ich wär' nie geboren! —
Kein solches Wort mehr, sag' ich euch, wenn ihr
Den Geist in mir nicht zürnend wollt entrüsten!
Der Männer Auge schon, das mich begehrt,
Ist mir ein Grauen und Entheiligung."

Hier versteigt sich schon die Inspiration der kriegerischen Prophetin bis zum ekstatischen Hochmuth; darin liegt die größte Ueberhebung für das Weib, mit Bewußtsein sich über das Gesetz der Natur zu stellen, sich für unnahbar zu erklären für jede Regung der Sympathie. Wenn der Geist, dessen geheiligtes Gefäß sie ist, nur einen Augenblick von ihr weicht, dann wird auch das Weib erwachen und die beleidigte Natur furchtbar an ihr rächen. Sie ist in einer vollkommen anomalen Stellung; die heilige Jungfrau rüstet ihren unkriegerischen Arm mit Kraft, bewaffnet ihr Herz mit Unerbittlichkeit. Das Schwert in ihrer Hand regiert sich selbst, als wäre es ein lebendiger Geist; und sie, die sonst vor dem blanken Eisen schauderte, würgt nun erbarmungslos, gleich den blut'gen Gotteshelden Israels,

alle dahin, die eine britische Mutter geboren! Eine solche abnorme Spannung kann, wenn man die Sache psychologisch faßt, nicht lange andauern — es muß eine Reaction erfolgen, und sie bleibt auch nicht aus.

Das supernaturalistische Motiv, das Schiller hereinbringt, das Gebot der heiligen Jungfrau und Johanna's Gelübde, können wir ganz bei Seite stellen. Eine ethische Verpflichtung, die bloß auf einem Gelübde beruht, hat kein allgemein menschliches Interesse; es ist dies eine Privatsache, die Johanna allein mit der Heiligen, die ihr erschienen ist, abzumachen hat. Wie ich es auffasse, ist der Moment, wo sie die Liebe beim Anblick Lionel's plötzlich entwaffnet, nicht der Augenblick der Schuld, sondern der Beginn der Strafe; auch ist ihr Frevel nicht einer, den sie am Himmel, sondern an der Natur begangen, indem sie sich ganz außerhalb des Kreises derselben zu stellen gewagt. Thibaut hat im Grunde genommen Recht, wenn er sagt:

> Das deutet
> Auf eine schwere Irrung der Natur . . .
> Das Herz gefällt mir nicht, das streng und kalt
> Sich zuschließt in den Jahren des Gefühls!

Und es schließt sich nicht der Liebe allein zu, auch jedem Mitleid, jedem menschlichen Gefühl. „Nicht mein Geschlecht beschwöre! Nenne mich kein Weib!" erwiedert sie dem Walliser Montgomery, als dieser um Schonung fleht. „Gleichwie die körperlosen Geister, die nicht freien auf irdische Weise, schließ ich mich an kein Geschlecht der Menschen an, und dieser Panzer deckt kein Herz!" Aber dieses Herz verfällt endlich doch

dem Naturgesetz; wie ein fremder, gewaltiger Dämon nimmt die Liebe durch einen einzigen Blick angefacht, von ihm Besitz, Schwert und Fahne entfallen ihren Händen, das Bild der Gebenedeiten verschwindet zürnend hinter den Wolken.

Ruhmvoll hat sie ihre Aufgabe gelöst; der Glanz der Krone ist erneuert, der Jubel des Volkes widerhallt in der alten Krönungsstadt-Rheims. Doch sie, die all' dies Herrliche vollendet, rührt nicht das allgemeine Glück; ihr Herz ist im britischen Lager, ihr Auge schweift sehnsuchtsvoll hinüber nach dem Feinde! Warum mußte sie ihm in's Auge schau'n? Ein blindes Werkzeug fordert Gott; mit blinden Augen nur konnte sie's vollbringen! Wie den Nachtwandler der Ruf, hat sie der Strahl der Liebe getroffen; aus der Höhe ihrer prophetischen Weihe ist sie herabgestürzt zur gewöhnlichen Weiblichkeit — sogar eine Agnes Sorel, die niemals etwas Anderes war und sein wollte, als des Dauphin's Geliebte, erscheint ihr jetzt wie eine Heilige und Reine. Sie fühlt ihr Wesen doppelt, und versteht sich selbst nicht mehr. Wie im Traume hat sie bis jetzt gewandelt, wie im Traume gekämpft und gesiegt, — nun erwacht sie in einer entzauberten Welt. Jetzt empfindet sie es als den sträflichsten Hochmuth, daß sie dem mystischen Zuge ihrer Natur nachgegeben und dem Himmel sich als Werkzeug dargeboten. Wie sie die Schwestern erblickt, erinnert sie sich der harten Ueberhebung über ihre Familie, wie eine niedere Magd will sie ihnen dienen, und es büßen mit der strengsten Buße, daß sie sich eitel über sie erhoben! In dieser

völlig gebrochenen Stimmung trifft sie wie ein Donnerkeil die furchtbare Anklage des eigenen Vaters. Die Scene ist, obgleich ein Meistergriff theatralischer Wirkung, im höchsten Grade unnatürlich; wenn es dem alten Thibaut wirklich nur darauf ankommt, „sie zu ihrem Gott, dem sie entsagt, zurückzuführen,“ so gäbe es dafür noch andere, väterlichere Mittel, als das äußerste, sie vor allem Volke an den Hexenrichter auszuliefern. Und woher weiß es der Vater so genau, daß sie dem bösen Feinde ihre Seele verkauft? Hat er wirklich das Hexenstigma an ihrem Arme gesehen, von dem er so bestimmt spricht? Johanna verstummt auf die entsetzliche Beschuldigung, für die der Himmel selbst in Donner und Blitz ein Zeugniß zu geben scheint; wie sie früher in Dom Remy das Hochgefühl ihrer Sendung in starres Schweigen hüllte, so auch jetzt den tiefen Schmerz ihrer Schuld. Wenn man die Sache nimmt, wie sie zu liegen scheint, so ist hier zwischen Schuld und Buße ebenso wenig ein innerer Zusammenhang vorhanden, wie in der „Maria Stuart,“ denn die Anschuldigung der Zauberei und des Teufelsbündnisses hätte die Jungfrau doch zurückweisen können. Aber es ist hier noch etwas Anderes zu erwägen, was Julian Schmidt mit großer Schärfe hervorgehoben hat. „Johanna schweigt zu der Anklage ihres Vaters, angeblich, weil sie dieselbe als Strafe für ihre das Gebot der Heiligen übertretende Empfindung hinnehmen will — in Wahrheit aber, weil sie anfängt in sich zu gehen, an sich zu zweifeln, und darum von der unerwarteten, aber doch vorempfundenen Anklage nieder-

gedrückt wird, ohne sie ganz zu verstehen. Sie hat die Einheit ihrer erhöhten Stimmung verloren. Ein Schauder erfaßt sie vor dem Blut, das sie vergossen, das sie nicht vergießen durfte, wenn sie ein Weib war; und daß sie ein Weib ist, weiß sie jetzt. Als gotterfüllte Heilige ging die Jungfrau ganz in ihre Pflicht auf; sie fühlte den inneren Widerspruch ihres Wesens nicht, den ihr Vater richtig erkannte. Als liebendes Weib erkennt sie mit Schrecken ihre dämonische Doppelnatur, und der Fluch des Vaters ist nur der äußere Ausdruck des Entsetzens, das sie vor sich selbst empfindet." *)

Die Einheit der erhöhten Stimmung findet sie wieder, nachdem sie das Elend der Verbannung getragen, und in der Buße das Bild des Göttlichen in ihrer Seele wiederhergestellt. „Ich bin verbannt und flüchtig," sagt sie zu Raimond, „doch in der Oede lernt' ich mich erkennen. Dieser Sturm in der Natur, der ihr das Ende drohte, war mein Freund; er hat die Welt gereinigt und auch mich. In mir ist Friede!" Nachdem sie den Zoll des Weibes entrichtet, sich von der Natur losgekauft hat, kann sie wieder Heroine und Prophetin sein. Die Gefangenschaft bei den Engländern ist die Vollendung ihrer Buße und zugleich ihrer Erhöhung Beginn. Nicht mehr schmelzt ihr der Anblick Lionels das Herz im Busen — sie sieht jetzt in ihm nur den Feind ihres Volkes und weis't mit Stolz seine schützende Hand zurück. Bedrängter ist ihr Vaterland als je — da kehrt ihr im Augenblick der höchsten Noth die

*) A. a. O. S. 448.

ganze Kraft der Gottesstreiterin zurück — sie macht sich durch ein Wunder frei, um draußen, ihren König rettend, zu sterben!

Ihre Mission ist erfüllt. Wieder glänzt der Himmel hell und versöhnt über ihrem brechenden Auge; huldreich blickt die Gottesmutter auf sie nieder, und streckt die Arme liebend ihr entgegen. — —

In einer bestimmten Beziehung betrachtet, stellt die „Jungfrau von Orleans" den Gipfel der Frauencharakteristik Schillers dar, obgleich diese Gestalt kaum mit einem tieferen Antheil des Gemüthes concipirt ist. Freilich meine ich unter dem Gipfel hier nicht die Vollendung, sondern das äußerste Extrem, den höchsten Punkt in einer Scala, die uns von Grad zu Grad mehr nach aufwärts führt. Bei allen Frauen Schillers finden wir eine mehr oder weniger künstliche Uebersteigerung der weiblichen Natur: er wußte sie nicht anders zu idealisiren, als indem er sie ihrem natürlichen Boden, dem der reinen Empfindung enthob, und in die Sphäre des Willens, des Entschlusses versetzte. In der „Jungfrau" hat nun diese Uebersteigerung den höchsten Grad erreicht. Hier war Schiller in der vortheilhaften Lage, ein Weib schildern zu können, bei dessen poetischer Gestaltung ihn das eigentlich Weibliche nicht mehr zu hemmen und zu beschränken brauchte, das durch die heroische Exaltation ganz außer die Sphäre der frauenhaften Empfindung gerückt war. Alles, was Schiller sonst in der Frauencharakteristik genirte, und was ihm auch niemals darzustellen gelang, das heimliche Weben und Drängen des weiblichen Herzens, das „Hangen und

Bangen in liebender Pein," das fiel hier von vornan weg — denn die kriegerische Jungfrau durfte ja nicht lieben, und empfindet später den Moment der Neigung nur als Sünde.

Die Schiller'schen Frauen haben stets den unmittelbarsten Antheil an dem Handeln der Helden; selbst die zarte, blasse Leonore in „Fiesco" treibt Politik, noch mehr die Königin im Don Carlos. Sie stehen den Männern zur Seite, als die Auslegerinnen ihres Innern, wo es den letzteren selbst noch nicht klar geworden; was der Mann zu denken kaum gewagt, das starke Weib spricht es mit leichter Zunge aus, und zieht die Kraft des Entschlusses, den Muth der That aus der Mannesbrust siegreich hervor. So steht die Gräfin Terzky neben Wallenstein, die Bäuerin Gertrud neben Stauffacher; so stimmt Bertha den Rudenz um im entscheidenden Moment, so beherrscht die frech-entschlossene Marina (im Demetrius) mit gebieterischem Wollen den Odowalsky, so ist selbst Thekla, die ätherisch in sich gezogene Natur, im Augenblick des Handeln's das Orakel ihres Max.

Diese Züge sind bei der „Jungfrau" durch das supernaturalistische Element ihres Wesens nur noch gesteigert. Was die Terzky für Wallenstein, Gertrud für Stauffacher ist, eine Erweckerin zur That, was Thekla für Max, ein offenbarendes Orakel — das ist die Jungfrau für ihr ganzes Volk, für einen muthlosen Fürsten und ein verzagtes Heer, das sie durch den Ruf des Geistes neu belebt. Nicht genug, daß sie Andere zur That rüstet — in ihrer Hand selbst zuckt die

magische Waffe, deren Blitz den Feind entwaffnet und wehrlos niederschlägt.

Die abenteuernden, kriegerisch gestimmten Frauen sind für Schiller nichts Fremdes. Leonore und Bertha in „Fiesco“ treiben sich während des Straßenkampfes in Männerkleidern umher; wie die Jungfrau legt auch Isabeau den Panzer an, obgleich diese der gemeinste Haß, jene der reinste Enthusiasmus waffnet. Marina wird von den polnischen Edelleuten aufgefordert, den weißen Zelter zu besteigen, und sie, eine zweite Vanda, zum Siege zu führen; die Terzky ist auch so ein Weib, das nöthigen Falls die Amazone spielen und ein Wehrgehenk umlegen kann. Der Jägerin Bertha sieht es auch ähnlich, daß sie in einem geschmackvollen Waffenrock an dem Freiheitskampfe der Schweizer theilnimmt. Daß Schiller bei seiner Elisabeth den kriegerischen Charakter nicht auch hervorhebt, befremdet beinahe, da ihm hier die Geschichte genug Anhaltspuncte dazu darbot.

Wenn Schiller in seiner Schilderung innerhalb der Gränzen des rein Weiblichen bleiben sollte, so brachte er es nur dazu, das Weib im Allgemeinen, nicht aber ein bestimmtes, individuelles Weib zu schildern. Es ist dann ganz gleichgiltig, ob wir sein Gedicht über die „Würde der Frauen“, seine epigrammatischen Aphorismen über die „Tugend des Weibes,“ „das weibliche Ideal,“ seine Beschreibung des weiblichen Wirkens in der „Glocke“ ꝛc. lesen, oder irgend eine dieser ganz physiognomielosen weiblichen Gestalten betrachten. Was lebt denn eigentlich an solchen Figuren, wie an der Herzogin im „Wallenstein,“ der Agnes Sorel,

der Hedwig in „Wilhelm Tell"? Sobald der Dichter einmal die Gattin, das hingebende Weib, die Geliebte schildern sollte, da war sein Talent ganz ein Fisch auf dem Trockenen.

Wo Schiller den weiblichen Charakter nicht zu heroischem Schwung hinauftreiben konnte, da stattete er ihn wenigstens mit sentimentaler Bildung, mit einer überklugen Selbstständigkeit der Reflexion aus; nicht Aphrodite mit den Grazien, sondern die ernste strenge Pallas, ob nun als Göttin des Krieges oder der Weisheit, ist die Patronin seiner Frauen. Er versetzt das Bürgermädchen Louise durch die „schönen Bücher," die der vornehme Liebhaber bringt, in eine fremde Welt, in ein Ideentreibhaus hochgestimmter Sentimentalität, und läßt die sechszehnjährige Geigerstochter durch die Hoheit ihrer unwiderlegbaren Maximen selbst den Geist einer Lady Milford entwaffnen. Stauffacher's Eheweib, die sich des edlen Iberg, des vielerfahrenen Mannes Tochter rühmt, ist eigentlich ein politisirender Blaustrumpf, so gut wie die vornehmere Bertha. Sie hat sich um die Landesordnungen der Schweiz bekümmert, und aus der Spinnstube den Sessionen der Aeltesten gelauscht:

Wir Schwestern saßen
Die Wolle spinnend, in den langen Nächten,
Wenn bei dem Vater sich des Volkes Häupter
Versammelten, die Pergamente lasen
Der alten Kaiser, und des Landes Wohl
Bedachten in vernünftigem Gespräch.
Aufmerkend hört' ich da manch' kluges Wort ꝛc.

Auch Johanna, die kriegerische Hirtin, besitzt im

entscheidenden Moment, als es gilt, den Burgund umzustimmen, politische Einsicht und hoher Dinge Kunde, und „der Länder und der Könige Geschick liegt sonnenhell vor ihrem Kindesblick.“ Aber wenn ihr diese Kunde durch Offenbarung ward, so weiß die Tochter Iberg's die Bezugsquelle ihrer Weisheit genauer anzugeben.

Göthe's männliche Figuren werden oft unmännlich und schwach, weil sie zu viel in Stimmungen weben und schweben, zu wenig aus einem bestimmten geistigen Princip herausgedacht sind — Schiller's Frauen dagegen verfallen gar leicht in's Unweibliche, weil sie zu sehr Geschöpfe der Reflexion sind, und selbst mehr reflectiren als empfinden. Dieses reflectirte Wesen haben bei ihm sowohl die Tugendhaften, wie jene, die mehr im Elemente der Leidenschaft, des sinnlicheren Verlangens leben. Auch bei diesen paart sich Sentimentalität mit dem Affect — wie Lady Milford auf Ferdinand, so sucht auch die Eboli auf den Prinzen mit der wohlberechneten Tactik der Rührung einzuwirken — und am Ende sind die beiden Komödiantinnen in jenem Momente wirklich gerührt. Uebrigens ist die Prinzessin Eboli noch eine der gelungensten Frauenfiguren Schiller's; sie, die graziöse, schillernde Schlange mit dem frommen Taubenblick — dabei wirklich eine Spanierin in der verstohlenen, wohlgehüteten Glut der Leidenschaft und der Entschlossenheit der Intrigue.

Als die bedeutendste, auf rein weiblichem Boden stehende Frauengestalt Schiller's gilt Manchen die vielbewunderte Königin in „Don Carlos“, das lichte

Gegenbild zu jener blendenden, durch falschen Schimmer berückenden Erscheinung, die reine hohe Lilie neben der prächtig blühenden Giftpflanze. Aber so edel sie gedacht ist, so ist sie doch mehr nur aus der Idee der hohen Weiblichkeit heraus concipirt — mehr Symbol als Realität. Dem Marquis Posa ist sie die Verkörperung des echten, weiblichen Ideals:

> In angebor'ner, stiller Glorie,
> Mit sorgenlosem-Leichtsinn, mit des Anstands
> Schulmäßiger Berechnung unbekannt,
> Gleich ferne von Verwegenheit und Furcht,
> Mit festem Heldenschritte wandelt sie
> Die schmale Mittelbahn des Schicklichen,
> Unwissend, daß sie Anbetung erzwungen,
> Wo sie von eig'nem Beifall nicht geträumt.

Da ist aber nicht die Charakteristik einer bestimmten edlen Frauennatur, sondern das Ideal der schönen Seele ganz in abstracto hingestellt, wie es dann später in den ästhetischen Abhandlungen Schiller's noch feiner und tiefer ausgeführt wird, ohne aber je in das Fleisch und Blut seines dichterischen Schaffens überzugehen.

Den Typus der Mütterlichkeit in seiner idealen Würde hat Schiller nur zweimal zu schildern unternommen: in der Fürstin Isabella („Braut von Messina") und in der Marfa („Demetrius"). Doch die erstere ist nur heroische Mutter nach dem allgemeinsten Schema dieses Rollenfachs, ohne schärfere individuelle Durchführung, so sehr sie sonst mit Rhetorik und affectvollen Stellen ausgestattet ist. Die letztere, eine nordische Niobe, wie erstarrt in sechszehnjähriger Trauer

um den Sohn, bis trügerische Hoffnung und heißer Rachedrang ihre Lebensgeister neuflammend erwecken — ist wirklich eine grandiose Gestalt; nur treten noch andere Züge bei ihr als entscheidend hervor, als blos der Grundcharakter der Mütterlichkeit. Auch sie hat zunächst den thatendürstenden Sinn der Schiller'schen Frauen; auch sie ist kriegerisch gestimmt, wenn sie die Völker Rußlands apostrophirt, den Trommeln und Kriegsdrommeten ihres Sohnes zu folgen, und ihr Gebet wie eine Heerschaar ihm entgegensendet! — —

Doch genug dieser vergleichenden Blicke, die uns von unserem nächsten Gegenstande schon zu weit abgelenkt haben! Nach den lichten Glorien, in denen die Jungfrau zum Himmel, von Wolken gehoben, emporschwebt, müssen wir unseren Blick an die Dämmerung des schwarzumflorten Mausoleums der Fürsten von Messina gewöhnen, wo der unversöhnte Geist des todten Herrschers die Nachlebenden gewaltsam zu sich niederzieht, und in der Tiefe die Erinnys des Hauses stieren Blicks auf ihre Opfer harrt. Nun ist es Zeit, daß die Welt des künstlerischen Scheins ihren Kreis schließe, und das volle Leben mit erfrischendem, hellem Strom in die Dichtung abermals zurückfluthe. Und siehe, der Dichter führt uns jetzt wieder ins Freie, er eröffnet vor uns die grandiose Alpenlandschaft des „Wilhelm Tell!“ Wieder ist es ein Befreiungskampf von fremdem Joch, wie in der „Jungfrau,“ den er uns vorführt. Aber es ist nicht, wie da, ein Kampf für die angestammte Dynastie und die historische Krone, sondern für die unzerbrechlichen Rechte des Volkes ge-

gen Tyrannendruck — nicht die mystische Inspiration einer Hirtin elektrisirt hier die Massen, sondern ein Volk von Hirten erhebt sich selbst in eigener Kraft, nachdem ihm im Morgenglanz seiner Eisberge die Offenbarung der Freiheit geworden. Zu diesem Drama führt uns nun der Gang unserer Betrachtung.

---

d. „Wilhelm Tell". (1804).

Die Schweizerreisen, die Göthe zu wiederholten Malen stärkten und erquickten, die ihn hier im Allerheiligsten der Schöpfung seinen Gott, die Natur- und Weltseele, im Schimmer der Gletscher und im thaufrischen Grün der Matten finden ließen — diese wirkten auch mittelbar durch die warmen Schilderungen des Freundes auf Schiller ein, und das Nebelgespinnst seiner oft grübelnden Einbildungskraft zerstob an den ewigen Häuptern der Alpen, die jetzt im Sonnenglanze hellschimmernd vor ihm aufstiegen. Da rauschten die Adern seiner Poesie, gleich hellen Sturzbächen, wieder herab aus verborgenen Quellen, und durch ihren aufsteigenden Wasserschleier zog die Sonne ihre farbigen Regenbogen . . .

Es ist bekannt, daß Göthe den Stoff von „Wilhelm Tell" förmlich an Schiller überließ — aber wie anders wirkte er doch auf unseren Dichter ein . . . Göthe wollte, als er den Tell in epischer Form sich zurecht dachte, nur das landschaftliche Local um den Vierwaldstädter See sich mit bezeichnenden Gestalten bevöl-

kern, etwa so, wie er früher einmal die schönen Buchten, den blauen See und die blühenden Küsten von Taormina mit Reminiscenzen aus der Odyssee zu beleben dachte. — Für Schillers großen Sinn, der zunächst dem Menschlichen und dem Sittlichen zugewandt war, wurden diese mächtigen Berge, dieser wogende Alpensee nur zu Zeugen eines bedeutenden geschichtlichen Vorgangs, in welchem sich, so wie die näheren und ferneren Gegenstände in jenem klaren, hellen Gewässer, noch andere weitreichende Ereignisse späterer Zeit bedeutungsvoll spiegeln . . . Von jenen Firnen, von der Stätte des Rütli reicht die Aussicht weit hinab in die dämmernden Fernen der Geschichte, und jenes „Und so weiter“ mit welchem Lenau den Nachgesang seiner Albigenser schloß, klingt uns auch hier in den Ohren. — —

Noch sind die düstern Chorgesänge der „Braut von Messina“ nicht verrauscht, noch tönt jenes Wort des Chorführers bedeutsam nach:

> Auf den Bergen ist Freiheit — der Hauch der Grüfte
> Steigt nicht hinauf in die reinen Lüfte!

Jetzt hätten wir das Freie gewonnen — aus dem Grufthauch, der uns dort anweht, retten wir uns auf die Matten der Alpenhöhen, erfrischen uns an der Milch der Gletscher, die schäumend zu Thal niederquillt. Nach dem Grauen der Schicksalstragödie erhebt sich unser Sinn wieder bei dem erhabenen Schauspiel eines Volkes, das für seine Freiheit aufsteht und kämpft! Wir sehen seinen Geist, naturkräftig und stark, sich aufrichten an der großen Natur, die es umgiebt — es will sich

nicht von den Adlern beschämen lassen, die auf seinen Höhen horsten! Freilich ist es eine idealisirte Revolution, die uns der Dichter hier schildert, die correct, ohne blinde Entfesselung der Leidenschaften verläuft. Sie ist wie ein vorübergehender Sturm auf den Bergen, der aber die Luft wohlthätig reinigt, sie geht über sie hin wie der Föhn, der zwar Bäume entwurzelt und Wildbäche austreten läßt, aber zugleich der Frühlingsbote der Hochthäler ist.

Schiller hat es in wunderbarer Weise verstanden, die idyllisch-epische Grundstimmung und den dramatischen Pulsschlag des geschichtlichen Lebens in „Wilhelm Tell zu Einer Wirkung zusammenzufassen. Die grandiose Scenerie der Alpenlandschaft, die uns gleich anfangs entgegentritt, ist wie ein Bild im idealen Styl Claude Laurrin's, von ebenso durchsichtiger Klarheit der Luft. Diese Fischerknaben, Hirten, Alpenjäger u. s. w. im Beginn des Stückes sind nur die Staffagen der Landschaft, die zunächst in ihrer natürlichen Mächtigkeit auf uns einwirkt. Bald aber tritt das aufregende Ereigniß, der politische Zustand in einzelnen Bildern voll Bedeutung an uns heran — die Gestalt der geschichtlichen Welt baut sich zusammen und die Landschaft wird zum bloßen Hintergrunde. Sobald die Wolken über dem See sich ballen und die Wogen bedenklich sich heben — da erfahren wir auch von dem Sturm, der bald da, bald dort die Gemüther bewegt — da sehen wir die Blitze der politischen Aufregung über das umdüsterte Bild hinleuchten. Aus den einzelnen Gauen sammeln sich die Schmerzenslaute der

Unterdrückung. Die Tyrannei der Landvögte stößt geiergleich herab auf die Häupter dieser trotzig-ehrlichen Bauern, die einmal nicht vom Reiche lassen und zu dem Hause Oesterreich schwören wollen. Der freche Eingriff des Wolfenschießen in die Hausehre Baumgartens — die grausame Blendung des alten Melchthal — dies sind nur einzelne Trauerspiele, welche die Willkührherrschaft in diesen Thälern aufführt, exemplarische Fälle, in denen sich ein ganzer Volkszustand abspiegelt. Was jene noch weiter im Sinne trägt, erklärt der neue Burgbau, die Zwinguri bei Altdorf, an der wir die Werkleute geschäftig arbeiten sehen: diese Flanken und Strebepfeiler, die für die Ewigkeit gegründet scheinen, die tiefen, schaurigen Keller unter den Thürmen! Immer näher tritt das Unrecht dem Einzelnen an den Leib — immer drängender erscheint die Nothwendigkeit der Selbsthilfe, ehe sich die Tyrannei vollends befestigt. Nun ist es auf dem Gipfel — das Volk muß jetzt in seiner eigenen Sache entscheiden, sein eigener Anwalt und Befreier sein . . .

> Wäre ein Obmann zwischen uns und Oestreich,
> So möchte Recht entscheiden und Gesetz.
> Doch der uns unterdrückt, ist unser Kaiser
> Und höchster Richter — so muß Gott uns helfen
> Durch unsern Arm —

Die drei Männer von Schwyz, Uri und Unterwalden reichen sich die Rechte, ein Sinnbild des Bundes, der bald die drei Länder vereinen soll, zu Schutz und Trutz, auf daß sie zusammenstehen auf Tod und Leben.

So breit unterbaut ist die Exposition des Drama's, von der Göthe mit Recht den bewundernden Ausdruck gebrauchen durfte: „Das ist denn freilich kein erster Act, sondern ein ganzes Stück, und zwar ein fürtreffliches!" Von allen Seiten dringen da die einzelnen Töne heran, die sich auf dem Rütli zu einem mächtigen Accorde zusammenfassen sollen. Nun soll uns der eigentliche, wahre Held des Stückes entgegentreten — dort auf der Landmark der Waldstätten, unter dem Hoffnungszeichen des Mondregenbogens und bei dem Schimmer der mondbeglänzten Gletscher — und dieser Held ist kein anderer, als das sich erhebende, Mann für Mann zusammenstehende Schweizervolk selbst.

Wie der See ruhig daliegt, gleich einem ebenen Spiegel, so regt keine wilde Leidenschaft die Volksversammlung auf; der Geist einer weisen Mäßigung beseelt mit hellem, festen Beschluß diesen nächtlichen Bauernconvent. Alle sind sie einig — der aristokratische Dünkel des Freibauern gegenüber dem Eigenmann wird vergessen — die vor Gericht Feinde sind, im Volksrath geben sie sich versöhnt die Hände. Nach altem Brauch tagt die Gemeinde — der Ring wird gebildet, aufgepflanzt werden die Schwerter der Gewalt — und seinen Platz nimmt der Landamman. Denn kein neuer Bund ist es, den sie hier unterm Sternenhimmel stiften, — es ist ein uralt' Bündniß nur von Väter Zeit, das sie erneuern! Nicht für kühn verweg'ne Neuerung erheben sie sich, für die alte Sitte, für das von den Vätern ererbte Recht! Sowie ihre Alpen fort und fort dieselben Kräuter nähren, ihre

Brunnen gleichförmig fließen, Wolken selbst und Winde den gleichen Strich unwandelbar befolgen — so bleibt auch ihre Gesinnung unwandelbar und stet, und hält mit festem treuen Sinn an dem bewährten Alten. Nicht herrenlos wollen sie etwa sein, denn das ist auch der Freieste nicht, ein Oberhaupt muß sein, ein höchster Richter, wo man das Recht mag schöpfen in dem Streit. Drum wählten ihre Väter freiwillig den Schirm der Kaiser, und gelobten sich ihnen an, wie die anderen Freien des Reiches, zu edlem Waffendienste, keine andere Pflicht erkennend als eben die der Freien, das Reich zu schirmen, das sie selber schirmt! So viel ist billig und recht — was darüber hinausgeht, ist Merkmal eines Knechtes. Wie wir sehen, fassen diese wackern Landleute den Begriff ihrer eidgenössischen Freiheit sehr concret auf — sie betrachten sich gleichsam als „geschichtlich-politische Individualität,“ und stellen sich ganz und gar auf den Boden des historischen Rechtes. Für jede einzelne Forderung wissen sie bestimmte Präcedenzfälle anzuführen — da ist auch kein einziger Doctrinair unter ihnen, der von dem Boden der Thatsachen in abstracte Freiheitsideen abschweifen würde. Der Dichter ist jetzt ganz auf dem Standpunkte, das Reale als solches zu idealisiren; er hält es in seiner vollen Eigenthümlichkeit fest, und verklärt den objectiven Vorgang nur etwa so mit dem Glanz seiner Poesie, wie auch die Natur diese Scene mit ihrem Sternenschimmer und ihrem Alpenglühen hebt und gleichsam mitfeiert.

In dem Volksconvent auf dem Rütli herrscht die musterhafteste parlamentarische Ordnung; nur einmal

droht sie gestört zu werden, als der Pfarrer Rösselmann in den Ring tritt und den Vorschlag macht: „Ergreift, was man euch oft geboten hat: trennt Euch vom Reich, erkennet Oestreichs Hoheit! Auf den Ordnungsruf des Landammanns beruhigt sich aber die Stimmung wieder und über einen erneuerten, vermittelnden Redeversuch des Pfarrers wird zur Tagesordnung übergegangen. Man kann durchaus nicht sagen, daß hier eine erhitzte revolutionaire Stimmung herrsche — gegenüber den grellen Schlaglichtern, die der erste Act auf die Bedrückung der Vögte wirft, giebt diese haltungsvolle Versammlung ein äußerst würdiges, achtunggebietendes Bild. Man untersucht gewissenhaft, ob sich nicht ein milderes Mittel noch versuchen lasse. Der Landamman 'schlägt vor, erst die Klage der Eidgenossen vor des Kaisers Ohr zu bringen, ehe man zum Schwerte greift. „Denn schrecklich immer auch in gerechter Sache, ist Gewalt. Gott hilft nur dann, wenn Menschen nicht mehr helfen.“ Erst als dies als fruchtlos dargethan wird, dann wird über die Mittel berathen, wie das Werk der Selbstbefreiung, wenn es sein mag, ohne Blut, einzuleiten wäre.

„Es sehe
Der Kaiser, daß wir nothgedrungen nur
Der Ehrfurcht fromme Pflichten abgeworfen.
Und sieht er uns in unser'n Schranken bleiben,
Vielleicht besiegt er staatsklug seinen Zorn:
Denn bill'ge Furcht erwecket sich ein Volk,
Das mit dem Schwerte in der Faust sich mäßigt.“

Und während sie noch nächtlich tagen, stellt auf den höchsten Bergen schon der Morgen die glüh'nde

Hochwacht aus — und bei dem Lichte, das sie zuerst begrüßt von allen Völkern, schwören sie den Eid des neuen Bundes, den Eid der Freiheit.

Die Rütliscene ist ein unvergleichliches Meisterstück. Von dem scharfgefaßten Detail des Thatsächlichen ausgehend, erhebt sie sich nur einmal ganz ins Ideelle, an jener genialen, schwungvollen Stelle, wo die Berechtigung der Revolution in so tiefer Weise ausgesprochen wird, und deren ich bei einem anderen Anlaß schon gedacht habe — sonst weicht der Dichter selbst auch keinen Schrittbreit von der Tagesordnung ab. Wie oft hat man seither schon statt einer fortschreitenden Handlung, bloße Verhandlungen auf die Bühne gebracht, aber keinem anderen Dichter ist es so gelungen, in einen parlamentarischen Vorgang zugleich dramatisches Leben zu bringen und die Wirkung des Ganzen zuletzt zu einer so bedeutenden Theaterwirkung im edelsten Sinne des Wortes zu steigern.

Ich komme auf den Namensträger des Stückes erst so spät — aber vielleicht nicht mit Unrecht — denn genau genommen bildet er wohl dem sinnlichen Bühneneindruck, aber nicht der Idee nach die rechte Hauptperson des Stückes. Dieses Drama hat eigentlich zwei Brennpunkte, die nur in einer zufälligen Beziehung zu einander stehen — den Rath auf dem Rütli und die That des Tell. Carlyle, der geistreiche Engländer, hat nicht so unrecht, wenn er meint, daß die Begebenheiten in diesem Schauspiel nicht auf ein und dasselbe Ziel hinstreben, und daß zwischen der Verschwörung

auf dem Rütli und dem Racheact Tell's kaum ein Zusammenhang sei. Der Held ist unter den einzelnen durch die Tyrannei Verletzten und Beschädigten, die übrigens episodisch zurücktreten, unter diesen Melchthals, Baumgartens u. s. w. nur die durch individuelle Tüchtigkeit und Selbständigkeit am meisten hervorragende Gestalt; zudem ist die Gewaltthat, die an ihm verübt wird, schon durch ihr raffinirtes Gepräge ganz dazu angethan, einen Mittelpunct für die schon so hochaufgestachelte Erregung zu bilden. Seine rächende That ist übrigens genau von der Art, wie die Baumgartens, von der wir im ersten Act erfahren, und aus ganz ähnlichen Motiven vollzogen; daß gerade die Ermordung des einen Vogts, des Geßler, mehr Effect für die Befreiung des Landes hat, als die frühere des Wolfenschießen, kommt nur daher, weil inzwischen auf dem Rütli getagt geworden ist, und die revolutionaire Stimmung dadurch bereits eine höhere Temperatur erreicht hat. Tell hat keinen ausgesprochenen Sinn für das Allgemeine; er ist ein entschlossener wackerer Selbsthelfer und Hilfeleister für Andere, wo er Jemanden in Gefahr und Bedrängniß sieht, aber was die Rettung des Vaterlandes betrifft, darüber hat er sich durchaus keine bestimmte Ansicht gebildet. Ehe ihm noch selbst die Tyrannei an den Leib rückt, empfiehlt er als die einz'ge That, die an der Zeit sei, Geduld und Schweigen. Er macht sich nicht gerade von der Sache des Vaterlandes los, wenn es verzweiflungsvoll zur Nothwehr greifen sollte, aber er will von den Vorberathungen dazu nichts wissen.

Was ihr thut, laßt mich aus eurem Rath!
Ich kann nicht lange prüfen oder wählen;
Bedürft ihr meiner zur bestimmten That,
Dann ruft den Tell! Es soll an ihm nicht fehlen.

Das Letztere ist nur so eine kleine Bravade, wie sie dem Starken, dem Tapfern, der sich seiner Unentbehrlichkeit bewußt ist, ziemlich nahe liegt. — Daß übrigens ein tüchtiger Mann, wie Tell, dem Vaterlande im entscheidenden Augenblicke seine Dienste nicht versagen wird, versteht sich wohl von selbst; wenn er aber weiß, daß auf ihn gezählt wird, so konnte er sich doch bei Zeiten dafür interessiren, auf welchem Platze er der allgemeine Sache am besten dienen könnte. Seine That, die gar nicht als eine patriotische intentionirt war, kommt nur durch ein glückliches Zusammentreffen dem Ganzen zu Gut. Dem Melchthal hat man auch den eigenen Vater geblendet, aber er spart wirklich seine Rache für das Ganze auf; inzwischen trifft er die thätigsten Vorbereitungen für den Aufstand, allarmirt die Hirten in den Surennen, kundschaftet in Pilgerkleidern die Burg in Sarnen aus, sieht dort den Landvogt an der Tafel schwelgen, und bezwingt doch das racheglühende Herz. Er handelt durchwegs als echter Patriot, und verdiente nach diesem Anlauf weit mehr der Held einer Revolution zu werden, als Tell. Der letztere ist nur dadurch in großem Vortheil, weil der Dichter Alles, was er erleidet und thut, Scene für Scene mit großer theatralischer Kunst sinnlich anschaulich macht, während Melchthal in die für eine handelnde Person immer sehr unangenehme Lage versetzt ist, seine Thaten erzählen zu müssen.

Schiller war zu sehr Moralist, als daß er es nicht für nöthig befunden hätte, der exceptionellen That Tell's das Geleite sittlicher Rechtfertigungsgründe mitzugeben. Es geschieht dies vor- und nachher; das erste Mal durch den berühmten Monolog Tell's, das andere Mal durch die Gegenüberstellung seiner That mit dem Verbrechen Parricida's. „Episch und historisch ließe sich wohl," wie Julian Schmidt sagt, „die Tödtung Geßler's rechtfertigen. In den Zeiten des Faustrechtes muß der Schwache, um den Verfolgungen eines mächtigen Unterdrückers ein Ende zu machen, da er ihm im offenen Kampfe nicht widerstehen kann, zuletzt zum Morde greifen; und wenn dieser Mord für das Land glückliche Folgen hat, so wird man mit dem erschlagenen Feinde nicht viel Wesens machen – man wird den Mörder vielmehr als einen Freiheitshelden verehren. Bei der wunderbaren Kunst, mit welcher Schiller die factischen Zustände, aus denen die That hervorging, versinnlicht, würde man auch auf dem Theater an ihr keinen Anstoß nehmen; aber der Dichter regt selber die Gewissensbedenken an, indem er seinen Helden in einem langen Monolog die Gründe seiner That auseinandersetzen läßt, ohne uns doch durch dieselben überzeugen zu können." *) Es muß uns an diesem Selbstgespräche sogleich auffallen, daß es nicht psychologisch bewegt, nicht vom Hauch der kämpfenden Gemüthserregung durchdrungen ist, wie es der Situation ganz angemessen wäre; es ist vielmehr höchst überlegt und dialektisch,

*) A. a. O. S. 505.

ein förmliches Plaidoyer zur Rechtfertigung der That, das dem spannungsvollen Moment und der eigenen Stimmung des Helden kaum entsprechend erscheint. Wenn man aus seinem Gefühl heraus den Racheact ganz begreiflich fände, so ist man jetzt förmlich aufgefordert, jene Gründe näher zu untersuchen, und da dürften sich denn doch nicht alle als stichhältig erweisen. Den wichtigsten läßt er gerade aus, der in einem — wohlgemerkt blos raisonnirenden — Monolog den Ausschlag geben müßte: den Grund nämlich, daß er nicht blos um der Familie, sondern auch um des Vaterlandes willen diesen Meisterschuß nach dem Herzen des Tyrannen thun wollte. Auch später, als sich Tell in seinem ganzen sittlichen Stolz — viel zu selbstbewußt — dem Johann Parricida gegenüber aufrichtet, geschieht des Vaterlandes keine Erwähnung.

> Darfst Du der Ehrsucht blut'ge Schuld vermengen
> Mit der gerechten Nothwehr eines Vaters?
> Hast du der Kinder liebes Haupt vertheidigt?
> Des Herdes Heiligthum beschützt? Das Schrecklichste,
> Das Letzte von den Deinen abgewehrt?
> — Zum Himmel heb' ich meine reinen Hände,
> Verfluche Dich und Deine That. — Gerächt
> Hab' ich die heilige Natur, die Du
> Geschändet. — Nichts theil' ich mit Dir — gemordet
> Hast Du, ich hab' mein Theuerstes vertheidigt.

Es muß uns übrigens auffallen, wie Tell durchwegs rhetorisch wird, sobald es sich um die Rechtfertigung seiner That handelt. Sonst ist sein Wort wie ein Pfeil rasch an die Senne gelegt und sicher auf's Ziel geschossen — nur hier wird er auf einmal zum

allzuberedten Vertheidiger seiner selbst, und fordert gerade dadurch die sittliche Kritik heraus. — —

Was die künstlerische Anordnung des überreichen Stoffes betrifft, so steht Wilhelm Tell als seine eigene Gattung da, schon wegen der episch-dramatischen Doppelnatur des Sujets. Wie glänzend ist aber die so schwierige Aufgabe gelöst! Wohl behält trotz des lebendigen dramatischen Elementes, das überall in den Theilen pulsirt, das Ganze freilich den mehr epischen Massencharakter; der gewichtige, viel umfassende Stoff liegt gleich einem großen, prächtigen Marmorblock da, welcher sich nur an der Oberfläche in Figuren ausmeißeln läßt, die jedoch mit der ganzen Masse des Steines in Zusammenhang bleiben müssen. Es wurde schon früher entwickelt, daß die vorgeführten Situationen der groß angelegten Exposition mehr nur die Symptome dessen sind, was sich im Schooße des ganzen Volkes vorbereitet, verschiedene Spiegelungen eines allgemeinen Zustandes, der sich als solcher, in seiner Totalität, nicht anders versinnlichen ließ. Wir blicken in die Perspective der Begebenheiten, wie in eine große, ausgedehnte Landschaft, die sich im Hintergrund noch mächtiger aufthürmt; es ist die wahre Compositionsweise des „Nebeneinander," die wir da vor uns haben — ein Wort, womit Gutzkow in der Vorrede zu den „Rittern vom Geiste" etwas unnöthigen Spectakel gemacht hat. Die Kunst der Gruppirung des Factischen ist da noch größer, als in den „Piccolomini's," weil hier keine historischen Rückblicke auf abgethane Thatsachen einzufügen, sondern etwas Werdendes, an ver-

schiedenen Orten gleichzeitig sich Entwickelndes vorzuführen ist; ebenso ist die bewunderungswerthe Genremalerei aus „Wallenstein's Lager" hier nicht in ein Vorspiel verwiesen, sondern durch das ganze Stück in charakteristischen Figuren und Gruppen vertheilt. Wohl wäre diesen Bauern und Hirten etwas von dem kräftigeren Realismus jener Soldatenfiguren zu wünschen; die Localfarben an sich sind trefflich, und solange die Figuren staffagenartig behandelt sind, stimmen sie ganz zu dem großen Gesammtbild; nur wenn sie ein wenig selbstständiger vortreten, dann bemächtigt sich ihrer der Schiller'sche Idealismus oft in einer Weise, die die charakteristische Bestimmtheit sehr beeinträchtigt.*)

---

*) Nur ein Beispiel aus mehreren, die man leicht zusammenstellen könnte. Jener Fischer am Vierwaldstädter See, der noch im ersten Act ganz im Charakter gehalten ist, den richtigen Aberglauben des Schweizer Fergen hat, an Simon und Judä nicht hinausschiffen will ꝛc., wird im Anfang des 4. Actes sehr pathetisch und gebildet, und entwickelt bei der Nachricht von Tell's Gefangennehmung einen hochsinnigen, ja heroischen Schmerz um die Freiheit. Hören wir ihn nur selbst, wie er in den Sturm hinausdeclamirt:

Raset ihr Winde! Flammt herab ihr Blitze!
Ihr Wolken berstet! Gießt herunter, Ströme
Des Himmels, und ersäuft das Land! Zerstört
Im Keim die ungeborenen Geschlechter!
Ihr wilden Elemente, werdet Herr!
Ihr Bären, kommt, ihr alten Wölfe wieder
Der alten Wüste! Euch gehört das Land.
Wer wird hier leben wollen ohne Freiheit!

Wer einigermaßen belesen ist, weiß, daß diese Stelle aus der Heidescene in „König Lear" (Act III, Sc. 2) entlehnt ist. Dort lautet sie so:

Nach der Natur des Sujets sollten sich die Figuren in zweierlei Arten scheiden — die einen, die zur Verdeutlichung der generellen Volkszustände dienen, und wie Reliefgestalten mit der Gesammtschilderung zusammenhängen — dann die frei herausgearbeiteten Gestalten, die sich vom Hintergrunde loslösen und in den Kreis der individuellen Handlung treten. Aber es läßt sich hier nicht so scharf unterscheiden: dieselben Personen treten abwechselnd in's Ganze zurück und dann wieder in den Vordergrund heraus, sind einmal Episoden, ein andermal Hauptgestalten; das Interesse schwankt fortwährend zwischen dem gesammten Schweizervolk und den Einzelnen, bis endlich Beides zuletzt harmonisch zusammen verschmilzt. Und hier zum Schluß hat der Dichter wieder in wunderbarer Weise es dargestellt, wie aus den idyllischen Lebensformen dieser Alpenthäler sich gar bald eine mächtige geschichtliche Bewegung erheben konnte, gleich dem Sturm, der den glatten Alpensee furchtbar empört, wenn er sich einmal in diese Wasserklüfte verfangen! Und wie über der Wetterregion die lichten Firnen im ewigen Sternenglanz leuchten, so strahlen auch hier durch die Sturmwolken die ewigen Rechte des Volkes

---

Blas't Wind', und sprengt die Backen! Wüthet! Blas't —
Ihr Cataract' und Wolkenbrüche speit,
Bis ihr die Thürm' ersäuft, die Hähn' ertränkt!
Ihr schweflichten, gedankenschnellen Blitze,
Vortrab dem Donnerkeil, der Eichen spaltet,
Versengt mein weißes Haupt! Du Donner schmetternd,
Schlag' flach das mächt'ge Rund der Welt; zerbrich
Die Formen der Natur, vernicht' auf Eins
Den Schöpfungskeim des undankbaren Menschen.

hernieder, unzerstörbar wie der Alpengipfel und die Sterne, ein unzerbrechliches Palladium der Freiheit!

E. Schiller's dramatische Fragmente; die letzte Zeit seines dichterischen Schaffens.

Als Schiller den „Tell" vollendet hatte, wurde er sich der sicheren Herrschaft über den Stoff so recht bewußt; nach diesem dramatischen Meisterschuß, mit dem er sein Bestes errang, steigerte sich sein Interesse für echt practische Bühnenaufgaben, und es drängte ihn unaufhaltsam nach neuen Stoffen hin. Die ästhetisch-doctrinairen Grillen von ehedem waren jetzt ein überwundener Standpunct; der Plan zu den „Maltesern," einem heroischen Trauerspiel mit Chören, das in Rücksicht auf die letzteren ein Nebenschößling der „Braut von Messina", in seiner Haltung aber wahrscheinlich ein kalt feierliches Heldenstück mit abstracten Conflicten geworden wäre, war schon glücklicher Weise bei Seite gelegt; wir sehen die ganze Aufmerksamkeit des Dichters fortan nur Stoffen von starkem realen Gehalt zugewendet.

Iffland mochte von Berlin aus auch mitbestimmend auf unseren Dichter eingewirkt haben. Er wies ihn mit freundschaftlichem Antheil auf die practische Bahn, und dies nicht blos mit dem Blick des Theaterunternehmers und Geschäftsmannes, sondern des gewiegten Kenners der theatralischen Kunst, der zugleich die Aufgabe eines Nationaltheaters in vollem

Umfange würdigt und begreift. Schiller hatte (noch kurz vor der Entschließung für „Tell") im Sinne, den „Oedipus" für die Bühne zu bearbeiten. Iffland räth dringend zum „Tell", und warnt sehr nachdrücklich vor dem Zurückgreifen zur Antike. „Es ist mit den griechischen Stücken eine eigene Sache. Die hohe Einfalt taucht die leeren Köpfe vollends unter, und deren ist Legion. Die Stürme der Leidenschaften in anderen Stücken reißen sie mit fort, machen sie zu handelnden Theilen, und erheben sie gegen Wissen und Willen. Die Stücke aus der römischen Geschichte schrecken wegen der Austerität der Sitten, des Starrsinns in den Charakteren vollends ganz zurück, und ich werde blaß, wenn ich Plebejer, Senatoren und Centurionen auf den ersten Bogen angekündigt finde. Sollte nicht die deutsche Geschichte aus der Zeit der Reformation ein historisches Schauspiel liefern? Der Vorgang mit dem Kurfürsten von Sachsen vor und nach der Mühlberger Schlacht? Wäre nicht in neuern Zeiten der große Kurfürst von Brandenburg ein dramatischer Gegenstand? 2c."

Schiller scheint über diese trefflichen Winke empfindlich geworden zu sein, wie man es gewöhnlich wird, wenn man merkt, daß der Andere Recht hat und auf dem Wege ist, es ihm zugegeben. „Gott behüte mich," schreibt dann Iffland begütigend, „ein Werk von Ihnen zu verlangen, wozu der Geist Sie nicht geführt hätte, der in Ihnen wohnt! — Nur denke ich, ehe man den Stoff erwählt, während der Geist über der Tiefe schwebt, sei eine unmerkliche Richtung, wo er sich niederlasse, noch möglich."

Diese Richtung war nun für Schiller entschieden; nur auf den Vorschlag, nationale Stoffe zu dramatisiren, ging er durchaus nicht ein, vielleicht weil er sich die Freiheit des künstlerischen Standpunctes in jeder Hinsicht bewahren, und dem Strudel der politischen Schlagwörter so fern als möglich bleiben wollte. Damals, wo der Hitzgrad der politisch-nationalen Aufregung und Spannung bereits zu hoch gestiegen war, stellte es sich fast schon als unmöglich heraus, einen Stoff von vaterländischem Gehalt objectiv zu gestalten; Schiller überließ denn auch jenes Schmieden des poetischen Eisens bis zur Gluthitze der Tendenz den gesinnungsvollen, aber erfindungsleeren Dichtern der Folgezeit, die nicht selten die Bühne als ein Surrogat für nicht einberufene Landtage ansahen, und dem unterdrückten parlamentarischen Pathos auf dem Theater einen Platz erobern wollten. Bei Schiller scheint im Gegentheil der politische Antheil an dem Sujet, der sich seit dem „Don Carlos" erst wieder am „Wilhelm Tell" geltend machte, bei diesem Stücke sich auch erschöpft zu haben; hier hat er an die Zeit genügend seinen Tribut gezahlt, und in der Prophezeiung des sterbenden Attinghausen sogar so nahe an die politische Tendenzpoesie gestreift, als es einem so edlen und feinen Dichtergeiste überhaupt nur möglich war.

Wie Schiller Alles, was er anfaßte, mit einer gewissen Heftigkeit ergriff, so erwachte jetzt wieder bei ihm ein fast leidenschaftliches Interesse für das realistische Element im Drama. Durch den „Wallenstein" und die kräftige Realität seiner Soldateska hatte er sich aus

dem subjectiv befangenen Idealismus seiner Jugendstücke glücklich herausgearbeitet; dieser tüchtige, feste Boden wurde aber wieder in der „Braut von Messina“ einem abstracten Kunstidealismus auf kurze Zeit geopfert, bis er im „Wilhelm Tell“ in der erfolgreichsten Weise zum zweiten Male errungen wurde. Es war dies eine historische Wirklichkeit, deren Schilderung dem Dichter keine Ueberwindung kostete wie die Arbeit am Wallenstein, wo vielmehr das künstlerische Interesse an dem Stoff mit dem vollsten menschlichen Antheil Hand in Hand gehen konnte. Nun aber ging er im Realismus noch viel weiter, ja er traute sich zu, selbst der prosaistischsten Wirklichkeit ein poetisches Lustre geben zu können. Was ist prosaischer und nüchterner, als ein Criminalproceß, was der poetischen Weltordnung schroffer entgegengesetzt, als der schlau zusammengefügte Mechanismus der Polizei? Und dennoch interessirte sich jetzt Schiller für die Idee, ein Stück zu schreiben, „wo über dem bunten Gewühl der mannigfaltigsten Gestalten in Paris (unter Ludwig XIV.) die Polizei, gleich einem Wesen höherer Art emporschwebt, dessen Blick ein unermeßliches Feld überschaut und in die geheimsten Tiefen dringt, sowie für dessen Arm nichts unerreichbar ist.“ Es ist stark, daß der Dichter, nachdem er erst kürzlich den Volksbund auf dem Rütli mit so warmen Farben geschildert, sich gleich darauf so lebhaft für das bedenklichste Institut des absoluten Staates mit seinen Spürwegen und seiner geheimnißvollen Allwissenheit interessirt, und sogar Miene macht, es als eine weltliche Vorsehung darzustellen.

Ein höchst verwickeltes, durch viele Familien verschlungenes Verbrechen, welches bei fortgesetzter Nachforschung immer andere Entdeckungen mit sich bringt, sollte der Hauptgegenstand der Handlung werden. Es sollte einem ungeheuren Baume gleichen, der seine Aeste weit herum mit andern verschlungen hat, und welchen auszugraben, man eine ganze Gegend durchwühlen muß. So würde ganz Paris durchwühlt, und alle Arten von Existenz bei dieser Gelegenheit nach und nach an das Licht gezogen werden. Zum Helden hatte sich der Dichter ein Polizeigenie, Namens Argenson, ausersehen, der jedenfalls in der Societät der anderen Schiller'schen Helden, namentlich zwischen Marquis Posa und Wilhelm Tell eine höchst sonderbare Figur gespielt hätte. Dem Dichter schwebten folgende Umrisse seines Charakterbildes vor: „Argenson hat die Menschen zu oft von ihrer schändlichen Seite gesehen, als daß er einen edlen Begriff von der menschlichen Natur haben könnte. Er ist ungläubiger gegen das Gute, und gegen das Schlechte toleranter geworden; aber er hat das Gefühl für das Schöne nicht verloren, und da, wo er es unzweideutig antrifft, wird er desto lebhafter davon gerührt. Nicht nur den Verbrechern, sondern auch solchen Unglücklichen, die es durch Verzweiflung werden können, läßt er seine Kundschafter folgen; ein solcher Verzweifelnder sollte in dem Stücke vorkommen, gegen den sich die Polizei als eine rettende Vorsicht (!) zeigt."

Fürwahr ein Glück, daß Schiller von der Bearbeitung dieses verzweifelten Süjets abkam, durch das

er nur den Memoiren eines Bidocq und den criminalistischen Rühr- und Spectakelstücken des schlechteren Pariser Volkstheaters vorgearbeitet hätte. Die realistische Verirrung wäre hier eine ungleich größere geworden, als es in der „Braut von Messina" die idealistische war — und welch' ein Absturz von der antiken Schicksalsfabel im hohen Sinn des Sophokles zu einer dramatisirten cause célèbre im Geschmacke Pitaval's!

So ganz ließ wohl Schiller von diesem Plane nicht ab; das umfassende Lebensbild zog sich ihm aber zu einer vereinzelten Criminalgeschichte zusammen, die den Titel: „die Kinder des Hauses" führen sollte, nach einiger Zeit jedoch gleichfalls bei Seite gelegt ward. Louis Narbonne hat seinen eigenen Bruder ermorden und dessen beide Kinder Zigeunern übergeben lassen, und genießt nun in voller Sicherheit die ihm zugefallene Erbschaft. Er steht in allgemeiner Achtung, und die Neigung, die man zu seinem Bruder gehabt, erbt sich schon auf seinen Namen fort. Aber das doppelte Verbrechen kommt durch den Thäter selbst an den Tag. Wegen eines ihm entwendeten Schmuckes, der für seine Braut Victoire bestimmt war, setzt Narbonne die Thätigkeit der Polizei in Bewegung; diese führt der Verlauf ihrer Untersuchungen auf die Spur jener dunklen That, die verscharrte Vergangenheit wird wieder lebendig und Narbonne den Gerichten übergeben, nachdem Saint-Foix und Adelaide, die beiden Kinder seines Bruders aufgefunden und in ihre Rechte eingesetzt worden.

Der Stoff ist klein, und die Bearbeitung desselben wäre nur in einer Beziehung von Interesse gewesen. Da das Sujet wegen seines bürgerlich-realistischen Charakters nothwendig die Prosaform verlangt hätte, so würde man durch dasselbe wenigstens eine Probe der dramatischen Prosa Schiller's aus der Periode seiner Reife erhalten haben.*) Die Versification im Drama ist nicht selten eine Art von Goldschlägerarbeit, wo der Gedanke wohl in breiterer Fläche glänzt, aber dafür auch dünner wird; und es frägt sich, wie Schiller, dem die jambische Rhetorik schon zur anderen Natur geworden, sich jetzt auf der Domaine Lessing's, im prosaischen Dialog zurechtgefunden hätte? Doch wir können annehmen, ganz gut; denn in dem nur wenig späteren „Demetrius" ist die Versesprache weit knapper als früher zusammengefaßt und concentrirt, und die Dialogskizzen in Prosa, die das Scenarium der unausgeführten Acte enthält, zeigen gerade in dieser skizzenhaften Form die seltenste dramatische Kraft. — Bemerkenswerth ist auch dies, daß Schiller mit jenem realistisch nüchternen, actenmäßig zurechtgelegten Stoff („die Kinder des Hauses") gerade zu einer Lieblingsidee seines idealen Kunststyls zurückkehrt — nämlich zu der Idee des Verhängnisses, das den Menschen sicher macht, um ihn zu verderben, und die Berechnungen desselben durch ihre eigenen Rechenfehler vernichtet. Freilich

*) Die beiden Lustspielbearbeitungen nach Picard: „Der Neffe als Onkel" und der „Parasit," geben dafür, da sie keine selbstständigen Productionen sind, kaum einen genügenden Anhaltspunct.

schwebt es hier nicht mehr als mystische Schicksalsidee über der Handlung, sondern erklärt sich ganz aus dem folgerichtigen Gang der Ereignisse; das *Frappante* tritt an die Stelle des *Wunderbaren*, ohne sich deshalb als weniger wirksam zu erweisen, weil es das Dunkel des Uebernatürlichen völlig abgestreift hat. Der Held der Tragödie, sagt Schiller, mußte ein sicherer und mächtiger Bösewicht sein, den Reue und Gewissensbisse nie anwandeln; zugleich ist er geehrt, durchaus nicht beargwohnt und wird für einen exemplarischen Mann gehalten. Gerade die Achtung, die man vor ihm hat, erhitzt nachher die Untersuchungen und macht sein Verderben unvermeidlich. *Madelon*, die Genossin seines Verbrechens, erschrickt, als sie hört, daß er wegen des vermißten Schmuckes die Gerichte in Bewegung setzen will. „Laßt die *Gerichte ruhen*," sagt sie, nehmt das kleine Unglück willig hin." — „Es ist kein kleines Unglück." — „Nehmt's an als eine *Buße*, schon lange hat mich die *ununterbrochene Dauer* eures Wohlstands bekümmert." — „Ich will aber mein Recht verfolgen." — „Euer *Recht*!" wiederholt Madelon mit eigener Betonung. Wie klingt das Alles so fatalistisch, ja beinahe antik! Narbonne selbst hat das Räderwerk in Bewegung gesetzt — nun ist es nicht mehr zu hemmen, bis es sein Ziel erreicht, und ihm sein Todesloos bereitet hat.*)

Den Effect des Verhängnißvollen, dabei aber mit ganz natürlicher Auflösung des thatsächlichen Zusammen-

*) Vergl. Hoffmeister, a. a. O. V. Theil, S. 290.

zuges hat Schiller auch in den übrigen Plänen seines Nachlasses, nur noch in viel grandioserer Weise festgehalten. Gerade dieser fatalistische Zug mochte ihn an jenen mysteriösen Prätendentengeschichten interessiren, deren die mittlere und neuere Geschichte mehrere kennt.

In der That sind jene die echten Schicksalskinder, die, sich selber unbekannt, die Spuren ihrer Herkunft verloren haben, und nun umgewandelt in einer verzauberten Welt erwachen, ohne zu wissen, ob sie dem, was sie früher waren oder jetzt vorstellen, mehr glauben sollen. In dem Sinne beiläufig wollte Schiller die Geschichte Warbeck's und des falschen Dimitri freilich mit völlig freier Umdichtung der Geschichte behandeln.

Der Ausgangspunct war bei beiden Sujets ein entgegengesetzter. Warbeck spielt bei Schiller anfangs die aufgedrungene Rolle eines Betrügers, obgleich er keiner ist, und es sich zuletzt herausstellt, daß in seinen Adern wirklich das echte Blut der Yorks fließt; Demetrius hält sich selbst in den ersten Acten mit der festesten Zuversicht für den rechtmäßigen Czarewitsch, bis es sich später enthüllt, daß die Welt und vor Allen er selbst mit der Rolle, die er in ihr spielt, auf unerhörte Art betrogen sei. In beiden Fällen geht eine mächtige Krisis, eine volle Umwandlung mit dem Charakter vor sich; er wird aus seiner Wurzel heraus neu aufgerichtet, oder zu innerst gebrochen: erkennt sich freudig aufathmend oder in sich selbst zusammenschauernd als denjenigen, der er eigentlich ist. Der Moment der

Selbsterkennung ist wie ein Blitz, der mit einem Mal einen hellen Riß durch die Nacht einer dunklen Existenz macht. Bei Warbeck wirkt dieses Licht nach langer, dumpfer Schwüle wohlthätig und befreiend — bei Demetrius schlägt dieser Strahl betäubend in's innerste Selbst, und spaltet es, wie einen vom Blitze getroffenen Baum bis zur Wurzel hinab in zwei Theile, die nie wieder zusammenwachsen können.

Schon da, als Schiller an der „Maria Stuart" schrieb, und ihm durch dieses Trauerspiel die englische Geschichte näher gerückt war, fand er in dem verwegenen Unternehmen Warbeck's, wie er es sich zurechtlegte, den Keim eines interessanten Drama's. Die Grundidee wurde sogleich Göthe mitgetheilt, der Plan bald darauf entworfen und niedergeschrieben, die Ausarbeitung aber für's Erste durch die „Braut von Messina" zurückgedrängt. Der Charakter Warbeck's, des vorgeblichen Herzogs von York, tritt uns aus den Andeutungen des Scenar's ziemlich scharf und klar entgegen. Wie er zu seiner Rolle kommt, ist nicht auseinandergesetzt, wohl aber die Art und Weise, wie er sie spielen sollte. Mit einem gesetzten Ernste, mit einer gewissen Gravität, ja mit einer Art dunklen Glaubens (so denkt es sich der Dichter) stellt er die Person Richard's von York vor. Dieser Schein darf nichts Komödienhaftes haben; es muß mehr ein Amt sein, mit dem er sich identificirte, als eine Maske, die er vornimmt. Man soll ganz den Eindruck erhalten, als ob der Betrug ihm nur den Platz angewiesen, zu dem die Natur selbst ihn bestimmt hatte. Eine gewisse poetische

Dunkelheit, die er über sich selbst und seine Rolle hat, ein Aberglaube, eine Art von Wahnwitz hilft seine Moralität retten. Diese nach Selbstständigkeit strebende Natur ist in der Gewalt eines falschen, stolzen Weibes, der Herzogin Margaretha von Burgund, die den Betrug unterstützt, ja den falschen York eigentlich erst auf die Bühne gestellt hat. Sie sieht in ihm ewig nur ihr Werkzeug, die Puppe, die den Prinzen für ihre Zwecke vorstellt. Oeffentlich ehrt, liebkost sie ihn, insgeheim behandelt sie ihn mit kalter Verachtung; sie befiehlt und verbietet ihm, was er öffentlich wollen und nicht wollen solle; und vor Zeugen thut sie wieder so, als ob seine Wünsche Befehle für sie wären. Zuletzt findet sie ihn nicht mehr unterwürfig genug; der Betrug, den sie durch ihn spielt, wird ihr lästig, und seine Existenz als York, als ihr Neffe, beschämt ihren Fürstenstolz. Sie möchte ihn abschütteln; aber gerade da wächst durch ein glückliches Ereigniß — es ist die Entlarvung Simnel's, des falschen Clarence, den Warbeck im gerichtlichen Zweikampf überwunden — sein Anhang und der Glaube an sein Recht. Er nimmt gegen die Herzogin einen muthigen Ton an, und wagt es, sie wegen ihres widersprechenden Betragens gegen ihn zur Rede zu setzen. Sie erstaunt über seine Dreistigkeit; aber je mehr sie ihn zu erniedrigen sucht, desto mehr Selbstständigkeit setzt er ihr entgegen. Sie hat sich in ihm getäuscht, wenn sie glaubte, ihn blos als ein willenloses Werkzeug benützen und dann wegwerfen zu können; denn eben das, was ihn fähig machte, den Fürsten zu spielen, giebt ihm auch die Kraft, sich einer schimpflichen

Abhängigkeit zu entziehen. Nun erfolgt aber auch die Krisis in seinem Charakter. Die Liebe erweckt die Wahrheit in einer jeden Natur, die nicht unedel angelegt ist, und er wird von der Prinzessin Adelaide mit voller Hingebung geliebt. Sie schlägt ihm selbst gemeinsame Flucht vor, da sie die Hoffnung aufgiebt, etwas von der Güte der Herzogin zu erhalten, und übergiebt ihm Alles, was sie an Kostbarkeiten besitzt. Je mehr Vertrauen sie ihm zeigt, desto qualvoller fühlt er seine Betrügerei; er darf ihre dargebotene Hand nicht annehmen, und noch weniger das Geständniß der Wahrheit wagen! Noch nicht genug. Der rechtmäßige York, Eduard von Clarence, hat sich plötzlich eingefunden. Wird nicht die Herzogin jetzt eilen, ihn anzuerkennen, und dem falschen York sein Theaterkleid abzuziehen? Alles ist auf dem Spiel, die Prinzessin für Warbeck verloren — wenn der rechte York nicht entfernt wird. Jetzt fühlt der Unglückliche, daß ein Betrug nur durch eine Reihe von Verbrechen behauptet werden kann und verwünscht den ersten Schritt, den er gethan! Ehe noch ein Entschluß in seiner Seele reift, tritt der englische Botschafter ein; er trägt ihm einen Vergleich mit Heinrich VII. an, wenn er den rechten York aus dem Wege schaffen helfe, da es im Interesse des Königs wie in seinem liege, den Prinzen von Clarence zu verderben. Doch Warbeck's bessere Natur siegt — er schickt den Versucher fort.

Inzwischen wird der Prinz auf eine unerklärliche Weise vermißt; es verbreitet sich das Gerücht einer blutigen That. Warbeck erscheint vor der Herzogin;

sie nennt ihn geradezu den Mörder, und enthüllt mit wenigen Worten die trügerische Rolle, die er bis jetzt gespielt. Doch da erscheint im rechten Moment Graf Kildare aus England, den Warbeck bisher für seinen Vater gehalten. Dieser lichtet das Geheimniß seiner Herkunft. Er erklärt, daß er nicht sein Vater sei; Warbeck sei ein natürlicher Sohn Eduard's VI., also ein geborener York! Nun löst sich ihm das Räthsel seiner dunklen Gefühle, das Knäuel seines Schicksals entwirrt sich auf ein Mal. Er huldigt dem Prinzen von Clarence, der sich wieder eingefunden, als seinem Herrn, und wirft die ganze Bürde seiner bisherigen Qualen von seiner freudig bewegten, entlasteten Brust.

Man muß vorerst von der Willkür ganz absehen, mit der Schiller in diesem Plane mit der Geschichte umsprang. Eigentlich ist das Ganze nur eine erdichtete Fabel auf historischem Grunde; Lambert Simnel, der hier zu Brüssel im Zweikampf von Warbeck getödtet wird, war schon vor zehn Jahren von Heinrich VII. gefangen und zur Verhöhnung seiner Prinzenrolle zum Küchenjungen gemacht worden; der wirkliche Eduard von Clarence blieb bis zu seiner Enthauptung ein Gefangener des Tower, und kam nie um Hilfe suchend an den Hof der Margaretha von Burgund; Perkin Warbeck, der Sohn eines getauften Juden, endete nach einer wiederholten, kecken Erneuerung seines Unternehmens an einem englischen Galgen. Schiller hatte kurz vorher gegen Göthe die Ansicht ausgesprochen, daß man bei geschichtlichen Sujets immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte

nehmen und alles Uebrige poetisch frei erfinden solle; dadurch würde sich eine mittlere Gattung von Stoffen ergeben, welche die Vortheile des historischen Drama's mit jenen des erdichteten vereinigte. Dieser Ansicht gemäß ging er bei der Zurechtlegung des Warbeck-Plans zu Werke. Ob dieselbe berechtigt sei oder nicht, das mag hier dahingestellt bleiben; daß aber der Plan interessante und spannende Situationen von pathetischem Gehalt erwarten ließ, wird man wohl zugestehen. Nur würde die psychologische Motivirung des räthselhaften Doppelwesens des Prätendenten dem Dichter etwas schwer geworden sein. Einerseits kehrt er im Warbeck zu den gemischten Charakteren, zu den hochsinnigen, edel angelegten Verbrechern zurück, die ihn auf Rousseau's Anregung hin in seiner Jugendperiode so sehr interessirten — andererseits hält er darin den fatalistischen Zug der Tragödien seines männlich-reifen Styles gleichfalls fest. Während aber das Dunkel des Verhängnisses im „Wallenstein“ und der „Braut“ den Gang der Ereignisse mehr äußerlich bestimmt, wäre es hier in das Innere des Charakters selbst verpflanzt worden, als eine räthselhafte Schicksalsstimme, die alle Entschlüsse und Regungen nach dunklen Motiven lenkt. Warbeck weiß sich als Betrüger oder Mitspieler in einem Betruge, und doch fühlt er sich nicht als solcher; eine geheime Ahnung sagt ihm, daß er etwas davon sei, was er vorstellt, und darum spielt er seine Rolle mit Würde und echtem Anstand; er ist besser und edler, als es ihm sein Bewußtsein zu deuten vermag. Und wie erklärt sich dieses Räthsel? Aus dem dunklen In-

sinnet seines vornehmen Blutes; daher ist es, der gleichsam seine Moralität mitten im Betruge gerettet. Darin liegt aber eben die Sophisterei. Den Menschen muß sein Bewußtsein schuldig erklären oder lossprechen; was Warbeck als der Sohn des Grafen von Albane gethan, dafür bleibt er stets verantwortlich, mag es sich zuletzt auch zehnfach herausstellen, daß er der echte Sprößling der Yorks sei.

Ganz umgekehrt ist der verwandte Stoff im „Demetrius" angefaßt. Es ist dasselbe Thema, nur anders gewendet und mit feinerem Calcul zurechtgestellt. Hier haben wir einen Prätendenten mit vollem Glauben an sich selbst, der bei plebejischem Blut echten Fürstensinn im Busen trägt. Er wird aber vom Schicksal im Stich gelassen, wie Warbeck mit offenbarer Gunst von ihm protegirt wird. Das Orakel seiner Brust hat ihn betrogen, sowie den Wallenstein seine Sterne.

Es ist merkwürdig, mit welchem künstlerischen Takt der Dichter da abermals das angemessene Colorit, den richtigen Boden für die schwere, drückende Atmosphäre des Schicksals gefunden. Was er in dem warmen Süden Sicilien's, in der „Braut von Messina", künstlich erzeugen mußte, das umfängt uns jetzt von selbst wie ein scharfer Hauch über den starrenden Eisflächen des Nordens. Ahnungsvoller als dort die Schwüle wirkt hier der Frost; wie dort die donnerschwere Wolke und der zuckende Blitz, so erfaßt nun das Glitzern des Lichtes über den Schneeflächen und die Flammengarben des Nordlichts das Gemüth mit düsteren Schauern. Hier kennt der Mensch sich nicht selbst — im sarma-

tischen Klima erstarrt auch die Freiheit. Sehr richtig erkannte Schiller den fatalistischen Zug der slavischen Natur, der in diesem trotzig-melancholischen Blick liegt, hinter diesen kurzen, finstern Stirnen lauert, gleichsam ein in's Blut übergegangenes Verhängniß; dazu ließ er die Mystik des griechischen Kirchenglaubens mit hereinspielen, die für eine Bezauberung des Innern noch weit wirksamer ist, als alle Wunder des Katholicismus — und die magische Beleuchtung für seine am kühnsten gedachte Fabel war fertig.

Auch in anderer Beziehung ist diese groß angelegte, leider fragmentarisch gebliebene Dichtung höchst beachtenswerth.

Ueberall finden wir sonst eine eigenthümliche Getheiltheit in der Schiller'schen Dichtung: das subjective Element auf der einen, die locale und geschichtliche Charakteristik auf der anderen Seite. Den kräftigsten Realismus aber treffen wir in dem ersten und letzten Stück der classischen Periode an: in Wallenstein und in Demetrius. Wie wunderbar hat da Schiller die Localfarben der sarmatischen Welt getroffen, wie hat er dem abenteuerlichen Stoff auch den wirksamen malerischen Hintergrund zu geben gewußt — so daß wir über der schneeigen Landschaft förmlich die goldenen und farbenschimmernden Kuppeln der alten Moskwa aufsteigen sehen! Auch in Wallenstein hat der Dichter beinahe ein ganzes Zeughaus ausgeräumt, um der Tragödie den kräftigen martialen Anstrich zu geben — aber gegenüber diesen stark aufgetragenen realistischen Farben bricht um so blendender das reine Licht des

Idealismus in Max und Thekla durch. In den folgenden Stücken, in „Maria Stuart“ und der „Jungfrau“ tritt diese Doppelrichtung nach beiden Seiten hin mäßiger und abgeschwächter auf. Schiller erwirbt sich eine gewisse schnellfertige Gewandtheit des Pinsels in historisch decorativen Hintergründen, aber er charakterisirt fortan in blässeren Farben; er idealisirt auch zugleich, jedoch mit geringerem subjectiven Antheil, bis sich dieser erst in Tell wieder so steigert und erhebt. Der Glanz der Sprache, der in Wallenstein noch überall von wärmerer Innigkeit beseelt oder von philosophischer Tiefe durchgeistigt ist, wird dann in den nächsten Stücken, in der „Maria Stuart“ und der „Jungfrau“ zu einer fertigen Sprachtechnik der schönen Diction, die oft schon selbst an's Phrasenhafte streift.

Nach dem Alpenglühen im „Tell“ schimmert der Geist der Schiller'schen Dichtung wie ein prachtvolles Nordlicht über die weiten Ebenen Rußlands hin.

Hier herrscht „des Vaters heilige Gewalt“ und der Sclave dient mit leidendem Gehorsam; die Tyrannenmacht, die dort ein kleines Hirtenvolk kühn abschüttelt, hat hier einen geheiligten Namen. Nur die Herrschaftsfrage kann diese Massen in Bewegung setzen, die in dumpfem Gehorsam unthätig ruhen; wenn dies aber geschieht, dann wüthet der Aufruhr furchtbar durch die weiten Völkerschaaren, gleich den entsetzlichen Steppenorkanen, die von jenseits des Uralflusses über die Ufer der Saratow tosen.

Der Effect des Verhängnißvollen liegt im „Demetrius“ ganz im Stoffe selbst, er brauchte nicht von

Außen hereingetragen zu werden. Schon über den düsteren Hausgeschichten der Czarendynastien, ihren gewaltsamen Thronwechseln und mysteriösen Verbrechen lagert sich etwas von jenem fatalistischen Dunkel, wie über den Königshäusern der Atriden und Labdakiden in der hellenischen Vorzeit. Freilich ist das Verhängniß, das den Demetrius umstrickt, reines Menschenwerk, es ist pragmatisch erklärt, aber darum nicht minder furchtbar. Gleich dem Oedipus, der im Anfang der alten Tragödie voll des sicheren Gefühls seiner Würde vor die Aeltesten von Theben tritt, erscheint hier Demetrius frei und edel, fest an sich selbst glaubend, in der prachtvollen Exposition vor dem Seym walny zu Krakau. Er ist kühn, hochgesinnt, trotzig und doch auch bescheiden; ein echter Slave in seiner unbändigen und dabei edlen Energie, in seinem wild ausbrechenden Ehrgefühl (wie bei der Tödtung des Castellan's von Lemberg), und ebenso auch in den plötzlichen Anwandlungen weicher, fast kindlicher Rührung (wie in der Scene beim Ueberschreiten der russischen Gränze). Denke man sich nun eine solche Natur in folgender Situation, die er dem Reichstage so lebendig erzählt. Er kommt wegen eines Racheactes, zu dem ihn sein heißes Blut trieb, auf das Schaffot, denn er hat als Diener einen Starosten erschlagen. Im letzten Moment drückt er als gläubiger Russe sein Tauffreuz an den Mund — er ist bereit zu sterben. Da wird das Kleinod bemerkt; es ist das Kreuz des Czarewitsch, den man seit sechszehn Jahren todt geglaubt; drei Bojarensöhne fallen ihm zu Füßen und huldigen ihm als ihrem Herrn —

das Schaffot wird zum Thron, und jählings aus des Unglücks Tiefen reißt ihn das Schicksal auf des Glückes Höhen! Muß er nicht in der ungeheuren Aufregung des Momentes unbedingt an die Echtheit seiner Abstammung glauben? Hat nicht der Himmel selbst durch das Blinken des Kreuzes den echten Czarewitsch geoffenbart? Dieser Gedanke, in dem Kopf solch' einer kräftigen Slavennatur aufflammend, bei der die Macht des Gefühls keine Reflexion aufkommen läßt, muß gleich das ganze Wollen und Handeln in Besitz nehmen; da finden keine Zweifel, kein Bedenken, keine Prüfung Raum. Nicht blos an Zeichen, die betrüglich sind, in tiefster Brust, an seines Herzens Schlägen, fühlt Dimitri das königliche Blut, und eher will er's tropfenweise verspritzen, als seinem Recht entsagen und der Krone! Nun lösen sich ihm alle Räthsel seines dunklen Wesens, die eigene Vergangenheit erscheint ihm in verändertem Licht. Nun weiß er, warum im Kloster, wo er als Mönch unter Mönchen lebte, die enge Pfaffenweise ihm widerstand, warum er im Hause des Fürsten von Sandomir als Knecht so ritterlich gegen den Schimpf sich empörte und ihn blutig rächen mußte! Die echt slavische Heftigkeit, mit der sich sein ganzes Denken auf diese eine Idee wirft, der Wahn, mit dem er sich sein ganzes Leben nach ihr zurechtlegt und deutet, das ist sein Schicksal, das ihn unaufhaltsam in's Verderben reißt. Wohl fehlt es nicht an solchen, die da merken, daß es mit seiner Echtheit nicht so richtig sei; Marina und Odowalsky, die ihn für ihre selbstsüchtigen Pläne ausbeuten wollen, sehen in der Sache ganz klar —

aber gerade dieser Wahn Dimitri's ist es, der so ganz zu ihren wohl berechneten Absichten stimmt. Marina sagt:

Mag er
Der Götterstimme folgen, die ihn treibt;
Er glaub' an sich, so glaubt ihm auch die Welt.
Laß ihn nur jene Dunkelheit bewahren,
Die eine Mutter großer Thaten ist.
Wir aber müssen hell seh'n, müssen handeln.
Er giebt den Namen, die Begeisterung,
Wir müssen die Besinnung für ihn haben;
Und haben wir uns des Erfolgs versichert
Mit kluger Kunst, so wähn' er immerhin,
Daß er aus Himmels Höh'n ihm zugefallen.

Der Erfolg fehlt nicht — aber er ist nur ein täuschendes Trugbild des Glücks. Auf der Höhe seiner Fortschritte, einen Schritt nur vor dem Czarenthron, wird Demetrius in furchtbarer Weise über sich aufgeklärt. In Tula entdeckt ihm der Mörder des echten Prinzen Dimitri den wahren Hergang. Für den Mord nicht belohnt, ja von dem Usurpator sogar mit dem Tode bedroht, dürstete jener Schurke nach Rache. Da traf er auf einen Knaben, dessen Aehnlichkeit mit Dimitri's Vater, dem Czar Iwan ihm auffiel. Den stempelte er zum Czarewitsch, stattete ihn mit den nöthigen Beweisen aus — und so wurde der falsche Demetrius Herr von Rußland. Sein Glück, seine Siege, sein Selbstvertrauen — Alles das gehört nicht ihm, es ist das Geschenk eines Schurken, die Wirkung eines gelungenen Falsificats! Demetrius stößt den Mörder, der mit Trotz und Uebermuth seinen Lohn fordert, in höchster Wuth nieder. Sein eigenstes Selbst ist ihm

entwendet — seine ganze gleißende Existenz nichts als das Machwerk eines Verworfenen! Er kämpft einen furchtbaren Kampf; aber endlich überwiegt das Gefühl der Nothwendigkeit, sich als Czar zu behaupten. Wenn dem Warbeck, der so lange den York spielte, seine moralische Rehabilitirung wie eine unerwartete Glücksbescheerung zu Theil wird — so muß Demetrius, der so fest an sich geglaubt, zuletzt einen Betrug acceptiren, den er nicht verübt hat, muß die freche Lüge, in der sein Dasein wurzelt, zu seiner eigenen machen. Freilich ist er dabei nicht ohne Schuld. Er glaubte zu schnell, was zu glauben so angenehm ist. Schon auf dem polnischen Reichstage hatte der Erzbischof von Gnesen warnend bemerkt:

> Euer Ton
> Und Anstand ist gewiß nicht eines Lügners;
> Doch könntet ihr selbst der Betrog'ne sein!
> Es ist dem Menschenherzen zu verzeihen,
> In solchem großen Spiel sich zu betrügen.

Er hatte sich leider wirklich betrogen; und das Schicksal begünstigte schadenfroh die fürchterliche Selbsttäuschung! Sein Ehrgeiz, der muthig-verwegene Geist, wie er schon in seiner ursprünglichen Charakteranlage lag, ließ kein Zurückgehen zu — er mußte vorwärts, sei es auch durch Gewaltthaten und Verbrechen! Nun kommt die härteste Probe des ganzen trügerischen Spiels. Er soll mit seiner vorgeblichen Mutter, der Czarin Marfa zusammentreffen, die seither am See Bielozero im äußersten Norden in einem Nonnenkloster gelebt. Wie hatte ihr das Herz gepocht, als das Gerücht wie eine Gottesstimme in ihre Klosteröde gedrungen, daß

ihr Sohn Dimitri lebe. An der Furcht des Czaren erkannte sie ihn als ihren Sohn, als den echten Sprößling von Rurik's Stamm; wie sie früher der allgemeinen Stimme und ihrem Schmerze seinen Tod geglaubt, so glaubte sie nun der allgemeinen Stimme und ihrer Hoffnung sein Leben. Doch wie anders jetzt, bei der Zusammenkunft selbst! Ein unbekanntes Etwas tritt zwischen Beide, die Natur spricht nicht, sie sind ewig geschieden. „Wenn Du nicht als Mutter für mich fühlst," so unterbricht Demetrius das bange Schweigen, „so denk' als Fürstin, fasse Dich als Czarin! Das Schicksal gab mich Dir unverhofft zum Sohne, nimm Du mich an als ein Geschenk des Himmels. Dich und Dein Blut habe ich gerächt, habe Dich aus der Gruft, in der Du lebendig begraben warst, gezogen, und auf den Fürstenstuhl zurückgeführt. Dein Schicksal ist an mich befestigt — Du stehst mit mir, und mit mir gehst Du unter!" . . .

Demetrius hält seinen Einzug in Moskau. Das Düstere und Schreckliche mischt sich in die öffentliche Freude, Mißtrauen und Unglück umschweben das Ganze. Während er früher im Glücke mild gewesen und einen Anschlag auf sein Leben großmüthig verziehen, wird er jetzt finster, argwöhnisch und despotisch; er verurtheilt einen vornehmen Russen, der an seiner Echtheit zu zweifeln gewagt, verfolgt die Mönche, weil er zu viel von ihnen gelitten, und verletzt mit Unbedacht die durch Ueberlieferung geheiligten Gebräuche des Landes. Die Polen und Kosaken, auf die er sich stützt, schaden ihm durch ihre Frechheit und Zügellosigkeit in der Meinung

des Volkes. Die Zweifel an dem neuen Czaren mehren sich, das Mißtrauen wächst gährend in den Massen, die Contrerevolution kann nicht lange mehr ausbleiben. Die herrschsüchtige Marina, die mit großem Gefolge in Moskau erscheint, um ihre Vermählung mit Demetrius zu feiern, entdeckt ihm nach der Trauung, daß sie ihn nicht für den echten Demetrius hält und nie dafür gehalten hat. Kalt überläßt sie ihn sich selbst in einem fürchterlichen Zustande. Die Verschwörung kommt zum Ausbruch. Demetrius ist bei der Czarin Marfa, und die Aufrührer dringen in das Zimmer. Die Würde und Kühnheit des Demetrius wirkt einige Augenblicke auf die Rebellen. Aber da dringt eine andere Schaar herein, die von der Czarin eine bestimmte Erklärung fordert; sie soll das Kreuz darauf küssen, daß Demetrius ihr Sohn sei. Auf eine so feierliche Art kann sie nicht gegen ihr Gewissen zeugen; stumm wendet sie sich von Demetrius ab, und will sich entfernen. „Sie schweigt?" ruft die tobende Menge, „sie verleugnet ihn? So stirb denn Betrüger —" und durchbohrt liegt er zu den Füßen der Marfa.

Ueber die Großartigkeit dieses Entwurfs kann kein Zweifel sein; die Schilderung der totalen inneren Umkehrung eines Charakters, welcher, da er den Halt in sich selbst verloren, auch dem Rückschlag der Ereignisse keinen Damm mehr entgegensetzen kann, ist ein Vorwurf, der des größten dramatischen Dichters werth ist. Hier hätte Schiller einen weit kühneren Griff, als je früher, in die Tiefen des leidenschaftlich aufgewühlten Seelenlebens gethan; er hätte psychologische Kämpfe

der ergreifendsten Art vorgeführt, ein gewaltiges tragisches Lebensbild, nicht blos ein ästhetisch-tadelloses Probestück tragischer Kunst geliefert. Was fertig vorliegt, stellt dafür volle Bürgschaft. Die Klosterscenen im zweiten Act zwischen Marfa, Olga und dem Erzbischof Hiob sind geradezu das Stärkste und Pathetischeste, was Schiller in der Periode seiner Reife geschrieben; da ist kein Glanzlack rhetorischer Diction, es ist die aus dem Innersten gehobene Leidenschaft selbst in ihrer mächtigen, unmittelbaren Beredsamkeit. Der Krisis, welche später im Charakter des Dimitri vorgeht, wäre eine ähnliche im Gefühl der Marfa parallel an die Seite getreten, welche die Wirkung des Ganzen in der eigenthümlichsten Weise verstärkt und gleichsam verdoppelt hätte. Wie Demetrius sich selbst in dem Momente verloren hat, in welchem er die Czarenkrone gewonnen: so verliert Marfa den Sohn zum zweiten Male in dem Augenblick, wo sie vor Demetrius selber steht und das Trugbild ihrer Hoffnung als solches erkennt. Der unnatürliche Bund der Rache mit dem Trug kann nicht lange dauern — als die entscheidende Stunde kommt, kann Marfa für Dimitri, den „Sohn ihrer Rache“ kein Zeugniß geben — in ihrem Verstummen vollzieht sich sein Verhängniß. — —

Der Tod hatte Eile — er gestattete dem Dichter keine Frist zur Vollführung dieses größten seiner Entwürfe. Wie eine Flamme vor dem Verlöschen noch einmal höher emporzuckt und glänzender aufleuchtet —

so auch Schiller's Geist in diesem letzten unvollendeten Werke. Die Tinte war in der Feder noch kaum trocken geworden, mit der er den herrlichen Monolog der Marfa geschrieben, als die Blässe des Todes erstarrend über sein edles Antlitz zog.

In schrankenloser Weite, in gesteigertem Schöpfungsdrang erging sich sein Geist, während er nur mühsam noch mit halber Lunge athmete; noch sein letzter Brief an Wilhelm v. Humboldt, nur einen Monat vor seinem Tode geschrieben, ist voll von Zuversicht, von Plänen und Aussichten in die Ferne. Indeß schritt die hoffnungslose Zerstörung in seinem Organismus schneller und schneller vorwärts, um ihn rasch den Lebenden zu entrücken.

Auch das Dichten und Schaffen Schiller's ist nicht frei von pathologischen Einflüssen. Es hat von vornan etwas Forcirtes, gewaltsam in die geistige Sphäre Emporstrebendes; aus der Sinne Schranken losgerungen, schwebt es siegend in der Freiheit der Gedanken — aber es ist auch getrennt von dem lebendigen Zusammenhang mit der Fülle der Natur. Die Begeisterung Schiller's ist keine natürlich gesteigerte Wärme; auch in dem edelsten Feuer seines Pathos liegt etwas fieberisch Inflammirtes, das ihn auch mehr zu declamatorischen Ergüssen, als zu unmittelbaren Gefühlsausbrüchen hindrängt. Immer entschiedener wird die Schiller'sche Poesie zu einem reinen Geistesproduct; hinter den sinnenden Schläfen, unter dem edlen Marmor dieser schön geschwungenen Stirn pochen und arbeiten die ewigen Gedanken, als hätten sie für sich ein

ganz selbstständiges, nach Außen hin isolirtes Leben. In seinem fortwährenden Plänemachen, dem unruhigen Umherspähen nach Stoffen, dem schnellen Uebergang vom Raisonnement zur Poesie und umgekehrt, kann man eine gewisse Ueberreiztheit, eine krankhafte Gespanntheit nicht verkennen; seine ganze Entwicklung hat den Grundzug des Absichtlichen, Drängenden, wie die eines Menschen, der sich beeilen muß, der durchaus keine Zeit zu verlieren hat.

Er hat aber auch keine verloren. Nie ist eine hohe Lebensaufgabe so ernst und weihevoll erfaßt, nie mit einem gewissenhafteren Aufwand der edelsten Kräfte gelöst worden; nie hat vielleicht ein anderer Dichter den Kampf des Genius mit den widerstrebenden Bedingungen der physischen Natur so tapfer und muthig durchgekämpft — ausharrend bis zum letzten Augenblick.

Dies eben ist es, was das ganze Wirken und Schaffen Schiller's heiligt, seiner Poesie die Weihe einer höheren Mission verleiht. Sie war ihm nicht ein melodischer Nachklang froher und trüber Zeit, nicht ein stimmenreicher Widerhall vollen, wechselnden Lebens: sie war ihm vielmehr ein Ersatz für das Leben, eine eigene, höhere Existenz, zu der er sich emporschwang, und deren Schein er auch verklärend in's wirkliche Dasein zurücktrug. Noch in späten Jahren schrieb Göthe über ihn an Zelter: „Jede seiner Aeußerungen geht dahin, das Höhere anschaulich zu machen; immer von dem Gemeinen steigt er auf, und er berührt auch nichts Gemeines, ohne es zu veredeln.“ Das Höchste war, um wieder mit Humboldt zu reden,

ganz seine Region geworden; und nicht genug, daß das gewöhnliche Leben ihn darin nicht störte, so führte er aus jener idealen Region eine Güte und Milde, eine Klarheit und Wärme in dieses Leben hinüber, die unverkennbar die Abkunft seines Geistes verriethen. Zum Tempel adelte er die Bühne, zum geweihten Kunstheiligthum — und wenn er hier auch zuletzt dem Realismus seine Rechte einräumte, wenn er die Massen der Wirklichkeit und des geschichtlichen Lebens später ungehindert heranbringen ließ — so gab doch die Leuchte eines idealen Princips dem Ganzen eine verklärende Beleuchtung, und Alles und Jedes, selbst der trübere Affect und der egoistische Zweck nahm einen erhöhteren Gang.

Er starb, nur zwei Schritte vor dem Gipfel seiner künstlerischen Höhe, die kühner und kühner in die Wolken emporwuchs — und ließ so der Nachwelt eine unbeschränkte Vorstellung von dem zurück, was er noch hätte schaffen, noch erreichen können. Ueber die grandiose Baustätte seines letzten Drama's hinweg schweift der Blick in's Unendliche — da kündigt sich noch nicht im Entferntesten eine Abnahme der Geisteskräfte an, da zeigt sich noch nirgends ein Gränzstein, eine Schranke der schaffenden Kraft. Bei dem unbegränzten Verluste war denn so das Eine doch gewonnen, daß die Gestalt des Dichters wie in olympischer Jugend bei den folgenden Geschlechtern fortlebt, daß die Züge derselben unverwittert, in der vollen Energie geistiger Kraft uns entgegenleuchten.

Anhang.

Bemerkungen über die dramatische Dichtung in Oesterreich.

In diesem Zeitpunkt, wo man sich in Wien entschlossen hat, neben den Monumenten, die bis jetzt nur den dynastischen und militärischen Erinnerungen des Habsburgerstaates galten, auch ein großartiges Schillerdenkmal zu errichten, um sich dadurch dem gemeinsamen geistigen Heroencult der deutschen Nation in sichtbarer Weise anzuschließen: da darf man wohl darnach fragen, wie sich bisher das literarische Oesterreich zu Deutschland gestellt hat, und ob eine Veränderung dieser Stellung wünschenswerth sei oder nicht.

Gewöhnlich wurden unsere Schriftsteller immer ernstlich böse, wenn die Kritik „im Reich" das Beiwort „österreichisch" zu sehr betonte. Es sah so aus, als verstände man darunter nichts Positives, sondern nur einen unbestimmten Inbegriff von Mängeln, als: Vorliebe für gehäufte Metaphern, eine unfertige, autodidaktische Bildung u. dgl. m. Allerdings wirkten bei der Beurtheilung österreichischer Producte gewisse einmal bestehende Vorurtheile mitbestimmend ein. Aber auf der andern Seite läßt sich die literarische Sonderstellung Oesterreichs gegenüber Deutschland nicht läugnen, ja sie wurde gerade von denjenigen am eigensinnigsten festgehalten, welche so

eifrig dagegen protestirten, wenn man sie als Oesterreicher nach einem besondern kritischen Maßstabe auffaßte.

Sowie Oesterreich vordem seinen Einfluß in Deutschland behaupten und zugleich neben Deutschland als besondere Macht bestehen wollte, so auch seine Literatur. Wenn in der deutschen Bildung von vornan ein Drang nach Ausweitung und Universalität liegt, so hielt der österreichische Standpunkt um so zäher an seiner Besonderheit fest. Freilich konnte diese sich selbst nicht klar werden, weil sie aus dem Streben hervorging, sich von etwas Gleichartigem, dem deutschen Wesen unterscheiden und dabei doch deutsch sein zu wollen.

Man wird uns entgegnen: das deutsche Wesen schließt doch Specialitäten nicht aus! Behält doch der Volkshumor, der Witz, die naive Aeußerung der Gemüthlichkeit überall die locale Schneide. Ganz recht: aber im Ausdruck der höchsten Bestrebungen da ist endlich der Charakter der deutschen Literatur weder schwäbisch, noch rheinisch, noch fränkisch, sondern eben deutsch. In Schwaben hat die örtliche Specialität sogar in den höheren Formen der Poesie ihre Ausprägung gefunden; wie im Neckar die Rebenhügel und die Burgruinen, spiegeln sich da in dem klarsten Strom echter Lyrik locale Eindrücke wieder; andererseits jedoch sind gerade von dort die stärksten Impulse für das allgemeine geistige Leben Deutschlands ausgegangen: nicht allein Uhland und die schwäbische Dichterschule stammen daher, sondern auch Schiller und Hegel. Anders in Oesterreich, in Wien. Es gibt da eine specifisch österreichische Dichterschule — lieber möchte ich sie die Wiener Schule nennen — die wohl in mannigfache Färbungen deutscher Literaturrichtungen hinüberschillert, sich alles Mögliche von dorther anempfunden und assimilirt hat, trotzdem aber einen anderen Kern behält und ihre isolirte Stellung bewahrt. Ihr

localer Charakter, der ursprünglich in den niederen Formen, im Volksstück, der Posse u. s. w. sehr prononcirt war, schwächt sich sogar merklich ab, doch ändert dies nichts im wesentlichen Verhältniß. Fast wäre man versucht, diese Richtung nicht als eine Schule unter den anderen Schulen und Sonderrichtungen in der deutschen Literatur anzusehen, sondern als den beabsichtigten Anlauf zu einer eigenen österreichischen Literatur für sich, die sich selbstständig neben die deutsche stellen möchte, zwar der Sprache nach übereinstimmend, aber dem Inhalte nach verschieden, der Ausdruck eines anderen Geisteslebens, anderer Erfahrungen, eines andern politischen Bewußtseins.

So war es von den Tagen eines Sonnenfels bis herab auf die Neueren und Neuesten.

Dennoch trafen zu gewissen Zeiten vielversprechende Auspicien einer geistigen Einigung Oesterreichs mit Deutschland ein. Es schien selbst zu wiederholten Malen, als ob die deutsche Literatur ihren Hauptweg gerade durch Oesterreich nehmen würde, und es fehlte nicht an Versuchen von Deutschland aus, direct an Wien anzuknüpfen. Der Gedanke hatte etwas Lockendes, die deutschen Literaturbestrebungen, die bald in Leipzig, bald in Berlin und Hamburg einen Haltpunkt suchten, bald sich vorübergehend auch in Straßburg, Göttingen, Frankfurt niederließen, in einer so bedeutenden Residenz zu concentriren. Der Versuch scheiterte aber regelmäßig, in so verschiedener Form man ihn auch erneuerte, wäre auch wohl im Falle einer wirklichen Anknüpfung ohne Erfolg geblieben. Lessing, Goethe, Schiller hätten sich in Wien vielleicht noch mehr als Fremdlinge gefühlt, wie Voltaire in Sanssouci oder Diderot am Hofe der russischen Katharina.

Werfen wir einmal einen Rückblick auf die Literatur-

stellung Wiens zu Deutschland seit dem Beginne jener Entwicklungsperiode, die ich in diesem Werke zu beleuchten versuchte.

Schon Gottsched, in dessen Tendenzen es von vornan lag, sich um Gunstbezeugungen von oben her zu bewerben, der zu einer deutschen Hofliteratur à la Louis XIV., die er im Sinne hatte, nur einen passenden Hof suchte, richtete sein Augenmerk scharf auf Wien. Mit Empfehlungen wohl versehen, unternahm er mit seiner berühmten Gemahlin die Reise dahin; das gelehrte Paar machte der Kaiserin Maria Theresia in Schönbrunn seine Aufwartung, höchst förmlich und devot, in schwarzen Sammtkleidern, wie es scheint zur großen Ergötzung des Hofes — aber es ward ihnen nur höflicher, ehrender Empfang, doch kein Erfolg. Einige Zeit darauf machte sich Gottsched noch Hoffnung, Erzieher der kaiserlichen Kinder, also auch des Kronprinzen Josef's II. zu werden. Welche Aussicht, den empfänglichen, aufgeweckten Geist des künftigen Thronfolgers frühzeitig für seine Literaturplane zu gewinnen! Aber auch dies zerschlug sich; man schrieb ihm aus Wien: „daß dieses Absehen das allerschwerste, ja ganz und gar unmöglich wäre, indem solches, daß ein Protestant die kaiserlichen Herrschaften unterrichten sollte, von denen hiesigen Principiis wie Tag und Nacht verschieden sei.“

Später, als Josef II., zunächst als Mitregent seiner kaiserlichen Mutter, auf dem Throne saß, schien Wien in der That eine starke Anziehungskraft selbst auf die bedeutendsten Geister der deutschen Nation ausüben zu wollen. Die freiere Bewegung, welche die persönlich aufgeklärte Denkweise des Kaisers und sein offenbar redlicher Wille in Aussicht stellte, erweckte rasch Sympathien und Hoffnungen für Oesterreich, die sich freilich bald als voreilig herausstellten. Selbst Lessing, der so scharfblickende, ließ sich vorübergehend täuschen.

Wien möge sein, wie es wolle, schreibt er am 25. August 1769 an Nicolai, er verspreche sich von dort aus für die deutsche Literatur doch mehr Glück, als von dem französirten Berlin. Die berlinische Freiheit zu denken und zu schreiben reducire sich allein auf die Freiheit, gegen die Religion so viel Sotisen zu Markte zu bringen, als man wolle; lasse man dagegen einen in Berlin versuchen, über andere Dinge so frei zu schreiben, als Sonnenfels in Wien geschrieben hat; lasse man es ihn nur versuchen, dem vornehmen Hofpöbel so die Wahrheit zu sagen, als dieser sie ihm gesagt hat; lasse man Jemand in Berlin auftreten, der für die Rechte der Unterthanen, der gegen Aussaugung und Despotismus seine Stimme erheben wolle, wie es doch jetzt sogar in Frankreich und Dänemark geschehe — und man werde bald die Erfahrung haben, welches Land bis auf den heutigen Tag das sklavischeste Land von Europa sei. Allerdings spricht aus den angeführten Worten mehr der Unmuth und die Erbitterung gegen Berlin, als das unbedingte Vertrauen in die Wiener Zustände; immerhin ist aber diese Aeußerung bezeichnend genug.

Der Kaiser selbst war nicht ohne Interesse für den damaligen Stand der „schönen“ Wissenschaften; neben den vielen Reformideen zum Nutzen der Menschheit, die er im Sinne hatte, beschäftigte ihn eine Zeit lang auch ein Plan zur Hebung der deutschen Literatur. Die ausgezeichnetsten deutschen Schriftsteller sollten nach Wien gerufen werden; in erster Reihe sprach man von Klopstock, Lessing, Gerstenberg. Ersterer arbeitete bereits auf Aufforderung des kaiserlichen Gesandten in Kopenhagen, Grafen von Wellsburg, einen Plan aus, nach welchen Grundsätzen die Wissenschaften von oben herab zu unterstützen wären, und begleitete seine „Hermannsschlacht“ mit begeisterten Wid-

mungsworten an den Kaiser. „Diese Zuschrift" sagt er darin, „soll zu den seltenen gehören, denen man ihr Lob glaubt. Was sage ich, ihr Lob? Wenn der Geschichtsschreiber redet, so lobt nicht er, sondern die That. Und ich darf That nennen, was beschlossen ist und bald geschehen wird. Der Kaiser liebt sein Vaterland und das will er auch durch Unterstützung der Künste und Wissenschaften zeigen. Niemals bin ich stolzer auf mein Vaterland gewesen als bei dieser Vorstellung. Und mich däucht ich höre schon mit dem frohen Beifalle Aller, welche vom Werthe urtheilen können, die unentweihte Leier der Dichtung erschallen, und sehe die Geschichte aufstehen, sie den goldenen Griffel nehmen und sich dem dauernden Marmor nahen!" Diese allzu begeisterte Zuversicht Klopstock's erlitt leider bald eine gründliche Abkühlung. Wie mußte es den hochgestimmten Barden, den früher die Uebersendung des Bildnisses des Kaisers in Brillanten so sehr beglückt hatte, nun auf's bitterste enttäuschen, als es im Reichspostreuter vom 10. Januar 1770 zu lesen war: Sr. Majestät habe dem dermaligen holstein'schen Pferdelieferanten S. L. „zur Bezeugung Ihrer Zufriedenheit über dessen bisherige gute Lieferung" eine ähnliche Auszeichnung zu Theil werden lassen. Das war doch zu viel: der Dichter des Messias mit einem Pferdehändler auf eine Stufe gestellt!

Ob man sich übrigens mit dem Plan zur Förderung der Literatur ganz an den rechten Mann gewendet, ließe sich wohl bezweifeln. Klopstock war der Mann der kühnen Imagination, aber nicht der praktischen Vorschläge; er hörte im Haine Thuiskons Deutschlands Zukunft rauschen, aber für das nächst zu Erfassende fehlte ihm Blick und Verständniß. So lange ihn auch das Wiener Projekt beschäftigte (von 1768 bis 70), es trat nicht aus dem Nebel traumhafter Unbestimmtheit heraus.

In Wien selbst bemühte man sich wohl vergeblich, den salbungsvollen Orakelton zu verstehen, in dem sich der Verfasser der „Gelehrtenrepublik" auszudrücken liebte — vielleicht fürchtete man hintenher wieder das Eindringen protestantischer Elemente — kurz, Klopstock wurde hingehalten, und in der Mitte des Jahres 1770 brach man endlich alle Unterhandlungen ab.

Unter den nebulistischen Vorschlägen, die Klopstock machte, war auch einer, der das deutsche Theater betraf. „Lessing und Gerstenberg," so meinte er, „sollten als die Unteraufseher der Schaubühne sowohl die deutschen Stücke wählen, die gespielt, als die ausländischen, die für die Vorstellung zu übersetzen wären. Sie sollten die Gewalt haben, ohne Jemandem von dem Gebrauche derselben Rechenschaft zu geben, Schauspieler anzunehmen und fortzuschicken; ihnen zugleich Unterricht in der Kunst der Vorstellung geben und sie zu jedem neuen Stücke vorbereiten. Bei der Wahl der Stücke sei aber nicht allein auf ihre poetische, sondern auch auf ihre moralische Schönheit zu sehen. In Absicht auf diese habe der Oberaufseher den streitigen Fall zu entscheiden. Denn dieser höchst wichtige Punkt ist nicht die Sache der Kunst, sondern des Staats." Das hieß, in die Sprache der österreichischen Administration übersetzt, beiläufig so viel, daß es wohl wünschenswerth wäre, einem sachverständigen Manne, etwa Lessing, das Amt eines Dramaturgen und artistischen Leiters der Wiener Hofbühne zu übergeben — natürlich unter oberster Aufsicht der k. k. Hofintendanz und Polizeibehörde. Die letztere hätte dann auf die „moralische Schönheit" der Stücke zu sehen, wie sie es in ihrer Weise noch bis auf den heutigen Tag thut. Es erging auch in der That im Jahre 1771 an Lessing eine indirecte Aufforderung, unter vortheilhaften Be-

dingungen nach Wien zu gehen. Er erklärte sich dazu bereit, falls der Vorschlag nicht das Theater betreffe; aber gerade darauf wird man es bei ihm zunächst abgesehen haben. Man sprach von 1500 Thalern Gehalt; doch kam es zu keiner ausdrücklichen Berufung. Lessing that auch damals keine weiteren Schritte; er war eben der dramaturgischen Thätigkeit gründlich müde geworden, deren Stacheln und Dornen er noch kürzlich in Hamburg genugsam empfunden hatte.

Wenige Jahre später schien aber Lessing selbst große Lust zu haben, sogar die Initiative einer neuen Anknüpfung mit Wien zu ergreifen. Es waren Privatverhältnisse, die ihn dazu bestimmten: die geschäftlichen Interessen seiner nachmaligen Frau, der Madame König, die einen dauernden Aufenthalt derselben in Wien wünschenswerth erscheinen ließen. Diesmal scheint man aber von Wien aus auf seine Absichten nicht sonderlich eingegangen zu sein. Wohl ließ es der kais. Gesandte in Berlin, Herr von Swieten, nicht an ermunterndem Zuspruch wie an der Versicherung fehlen, „wegen der Religion würde er nicht das geringste zu befürchten haben“; wohl fand Lessing in Wien selbst — wie der Staatsrath Gebler an Nicolai schrieb — glänzende Aufnahme in allen Kreisen, ja, als er bei einer Aufführung seiner Emilia Galotti im Theater erschien, begrüßte man ihn sogar mit lautem Vivatrufen: gleichwol machte man jetzt von keiner Seite mehr einen ernstlichen Versuch, ihn in irgend einer Stellung für Wien zu gewinnen. Eine Reise nach Italien, zu der ihn der eben dort eintreffende Prinz Leopold von Braunschweig bestimmte, rückte vollends jede Unterhandlung in's Weite.

Vorher wurde ihm aber die Ehre einer Audienz bei der Kaiserin Maria Theresia (ihr Sohn, der Kaiser Josef war eben abwesend) doch noch zu Theil. Da diese wegen der Sel-

tenheit des Falles immerhin sehr merkwürdig ist — denn sonst wissen die Annalen des k. k. Obersthofmeisteramtes von Audienzen in literarischen Angelegenheiten nicht viel zu berichten — so wollen wir nicht so rasch an ihr vorübergehen.

Die Kaiserin fragte Lessing, wie er mit Wien, den öffentlichen Anstalten daselbst, dem Theater, und den Verdiensten der Wiener Gelehrten um die deutsche Literatur zufrieden sei? Er antwortete in allgemeinen, verbindlichen Ausdrücken, aber doch ausweichend und mit dem entschuldigenden Zusatz, daß er bei seinem kurzen Aufenthalte in Wien es sich nicht herausnehmen könne, ein bestimmteres Urtheil abzugeben. Es ist bekannt, was die Kaiserin erwiderte. „Ich glaube, Ihn zu verstehen. Ich weiß wohl, daß es hier mit dem guten Geschmack nicht recht fort will. Sage Er mir doch, woran die Schuld liegt. Ich habe alles gethan, was meine Einsichten und Kräfte erlauben. Aber oft denke ich, ich sei nur ein Frauenzimmer, und eine Frau kann in solchen Dingen nicht viel ausrichten."

Woran die Schuld liege? Darauf wußte Lessing schon die rechte Antwort und Niemand in Deutschland eine bessere als er. Wie wäre es aber möglich gewesen, diese Antwort innerhalb der Räume der Hofburg so ganz offen und unumwunden auszusprechen?

Als Lessing auf der Rückreise von Italien wieder in Wien eintraf, hatte er sich jenes Projekt bereits gründlich aus dem Sinne geschlagen. Es war seine feste Absicht, während der wenigen Tage, die er da zu bleiben gedachte, zu Niemandem von dem „großen Geschmeiß" zu gehen; ja er ließ sich sogar vor der Zeit von der Postkutsche entführen, um nur nicht ein Diner bei dem Grafen von Kaunitz annehmen zu müssen, dem er sich sonst schwer hätte entziehen können.

Es liegt nun nahe, bei dem Gedanken zu verweilen: was

wäre aus dem damaligen Wiener Bühnengeschmack, aus den literarischen Bestrebungen daselbst überhaupt geworden, wenn man ernstlich daran gedacht hätte, Lessing zu gewinnen? Wie hätte er sich wohl zu dem vielgeschäftigen Sonnenfels, dem freisinnigen Bureaukraten und Schöngeist gestellt, der den österreichischen Geschäftsstyl und die Bühne in gleicher Weise zu purificiren bemüht war, und gerade damals als Dramaturg und Theatercensor in Wien seinen stärksten Einfluß übte? Wie zu dem Dramatiker und k. k. Feldmarschallieutenant von Ayrenhoff, der localen Celebrität der damaligen Epoche, den man sogar den „österreichischen Racine" zubenannte? Würde er wohl mit der ganzen kritischen Ueberlegenheit seines Geistes über die Nachschößlinge jenes geistlosesten Gottschedianismus hergefahren sein, die in Wien zu der Zeit noch verspätet fortwucherten, wo in Deutschland schon die Sturm- und Drangperiode zu brausen und zu gähren begann? Ich glaube kaum. Er würde wohl gar nicht sein kritisches Schwert aus der Scheide gezogen, kaum einen Waffengang auf einem Boden versucht haben, wo für seine großartigen und kühnen Anschauungen noch die meisten Voraussetzungen fehlten. Der richtige österreichische Aesthetiker war und blieb doch Sonnenfels mit seinem klaren geschäftlichen Ordnungssinn auch in Sachen des Geschmacks, mit seiner prompten und netten Weise, kritische Fragen gleichfalls rasch und einfach zu erledigen und „aufzuarbeiten." Diese Richtung convenirte auch dem nüchternen Verstande des Kaisers völlig; eine Kritik, wie die Lessing's, die forschend in die Tiefen der Poesie griff, die eine organische Entwicklung des deutschen Drama's in solcher Weise erst vorzubereiten strebte, war weniger nach seinem Sinn, der auch hier wie überall rasche Erfolge, schnelle Ausführung sehen wollte. Sein Interesse für Hebung der Literatur hatte einen

ganz bestimmten Platz unter den Administrativmaßregeln seiner freisinnigen Regierung; es war die Branche für Volksbildung und Volksaufklärung, die neben den anderen gemeinnützigen und wohlthätigen Anstalten, die er schuf, demselben Nützlichkeitsprincipe dienen sollte. Gerne hätte er diese Branche mit den besten Kräften aus Deutschland besetzt — da sich aber diese nicht gewinnen ließen, waren ihm zuletzt auch die inländischen ganz willkommen.

Und diese thaten denn ihre Schuldigkeit, so gut sie eben konnten. Nachdem Sonnenfels auf dem Wiener Terrain den Kampf gegen den Hanswurst ausgekämpft, und zwar nicht blos gegen die Maske desselben, wie ehedem Gottsched, sondern gegen die bedeutendsten Träger der Hanswurstrolle selbst, wie Prehauser, Stranitz und Kurz — da war wenigstens der Boden reingefegt für eine anständige Geschmacksrichtung, wie sie der Würde und Bedeutung des von Kaiser Joseph gegründeten Hof- und Nationaltheaters entsprach. Dieses Kunstinstut war und blieb eine seiner Lieblingsschöpfungen, die er mit Sorgfalt pflegte und förderte. Während er den Plan auf Gewinnung literarischer Koryphäen aus Deutschland bald aufgab, hatte er stets darauf ein Augenmerk, daß die besten darstellenden Kräfte der deutschen Bühnen für Wien gewonnen würden. Es liegen noch ausführliche Berichte aus Manheim, Gotha, Hamburg, den damals besten Theaterplätzen, vor, welche dem Kaiser Schauspieler und Schauspielerinnen ausführlich charakterisiren; er las sie genau und nahm persönlichen Einfluß auf die Engagements. Kundige Leute wurden auf Reisen geschickt, um wo möglich neue Talente zu entdecken; mit großer Freigebigkeit bewilligte der Kaiser selbst hohe Gagen. Diese Art, für ein gutes Theater zu sorgen, war eben eine rein praktische Aufgabe, die ganz im Sinne des Kai-

sers durch rasche Anordnungen gelöst werden konnte. Auch dem Publikum lag der passive Kunstgenuß, wie ihn eine gut bestellte Bühne gewährte, näher, als der mitthätige, mitdenkende Antheil an den bedeutenden Literaturbestrebungen; man wollte sich seine Bildung und den nöthigen Conversationsstoff für den Salon lieber vom Sperrsitze aus, als vom Büchertisch holen, interessirte sich überhaupt für gute Schauspieler ungleich mehr, als für die besten Poeten. Bald gewöhnte man sich, die Darstellung als Selbstzweck, den dramatischen Vorrath des Repertoirs bloß als Substrat der Schauspielkunst zu betrachten; mit ideellem Inhalt, mit tragischer Tiefe wollte man nicht sehr belastet werden; Natürlichkeit des Spieles, glatten, zwanglosen Conversationston schätzte man über alles. So emancipirte sich denn auch hier die darstellende Kunst fast ganz von dramaturgischen Einflüssen; nicht der Genius der deutschen Literatur, sondern der Wiener Volkscharakter bestimmte ihr die Bahn und Richtung, auf der sie sich übrigens mit dem ausgesprochenen Sinn für Wahrheit und Einfachheit der Darstellungsweise mit sicherem Erfolge weiter bewegte.

So besaß Wien schon viel früher ein gutes Theater, ehe es noch ein österreichisches Drama gab; die Bühnenpraxis und Schauspielkunst ist hier buchstäblich der producirenden Dichtung vorangeeilt. Woher hätte auch damals jene höchste Blüthe eines entwickelten Literaturlebens kommen sollen, da ja nichts Geringeres fehlte als die bedingende Entwicklung selbst, die literarische Erziehung durch eine Reihe bedeutender Führer, welche ihre Aufgabe als eine sich fortsetzende und steigernde, im Sinne eines zusammenhängenden, geistigen Nationalwerkes erfaßt hätten?

Dieser Mangel ließ sich durchaus nicht mit einem Schlage ersetzen.

In Wien wurde wohl zu der Zeit, als die Schranken der Censur fielen, sehr lebhaft in die Fanfare gestoßen und der Anbruch einer neuen Aera mit Emphase verkündigt. „Ist nicht Wien der Mittelpunkt," so fragt Blumauer in seinen Beobachtungen über Oesterreichs Aufklärung und Literatur (1782), „um den sich Deutschlands größere und kleinere Planeten dreh'n? Ist es nicht, zumal jetzt, das Augenmerk von ganz Europa? Haben Philosophie und Wissenschaften daselbst nicht einen viel weitern Wirkungskreis? Ist Aufklärung nicht im vollen Gange, und haben nicht selbst auswärtige Schriftsteller bekannt, wenn die deutsche Literatur, wie sie jetzt ist, weiter rücken soll, so müsse sie von Wien aus weiter geführt werden?"

Welche anmaßliche Naivität lag darin, mit einem Male die geistige Führerrolle einer Stadt vindiciren zu wollen, die sich bis dahin mit kalter Gleichgiltigkeit von den geistigen Bestrebungen in Deutschland fern gehalten, die einen Lessing ruhig aus ihren Mauern scheiden sah, indeß das kleine Weimar Göthe'n eine zweite Heimat zu bereiten verstand? Und was war von dem literarischen Aufschwunge einer Epoche zu erwarten, zu deren vornehmsten Repräsentanten gerade Blumauer selbst zählte, einer jener witzigen Cyniker mit faunischer Physiognomie, wie sie das alte Wien von einem Abraham a Santa Clara bis hinab auf Castelli und Saphir immer in seiner Mitte haben mußte? Was von der Empfänglichkeit eines Publikums, für welches der Tageswitz und das Bonmot die höchste Aeußerung des Geistes war, für die es Verständniß hatte?

Der Irrthum des gewöhnlichen Liberalismus steht hier nicht vereinzelt da, daß durch einige freisinnige Decrete eine ganze literarische und geistige Entwicklung gleich mitdecretirt werden könne. Dennoch mußte Blumauer constatiren, daß die erweiterte Preßfreiheit vorläufig keine andere Frucht getragen

habe, als eine fieberhafte Schreibbegierde, die aber nur den Alltagsklatsch der Residenz aufrührte und Wien mit einer Flut von Broschüren „zum Preise von zehn Kreuzern" überschwemmte.

Ihre Titel seien, wie Blumauer meint, „ein ziemlich vollständiges Repertorium über Wien;" wir aber glauben hier vor demselben Kehrichthaufen zu stehen, von dessen Höhe noch heutzutage der „Kikeriki" so selbstgefällig in die Welt hinauskräht. Zur Probe nur eine Auswahl der Ueberschriften:

Ueber die Stubenmädchen in Wien. — Ueber die Bürgermädchen, die Halbfräulein, die Fräulein in Wien. — Das Lamentabel der gnädigen Frauen. — Den Hausherren im Vertrauen etwas in's Ohr. — Ueber die Stutzer in Wien. — Ueber die Kaufmannsdiener. — Ueber die Schneider, Bäcker, Perückenmacher und Friseure. — Der ehrliche Wastel mit dem Klingelbeutel. — Ueber die Kleiderpracht im Prater. — Ueber den Mißbrauch des Wörtchens „Von und Euer Gnaden." — Ueber das Gratuliren. — Etwas über die schopfigten Wienerinnen. — Ueber die Bruderschaften. — Ueber die Nonnen; über die Tracht der Ordensgeistlichen; über Reliquien, Opfer und Mirakelbilder. — Ueber die Zehnkreuzerautoren.

Von einer Stadt, die sich mit Behagen in solchen Abgeschmacktheiten erging, war nicht zu erwarten, daß sie sich trotz Preßfreiheit und Liberalismus zur literarischen Metropole Deutschlands erheben würde. Blumauer kann auch nicht umhin, seine stolzen Erwartungen weiterhin ein wenig herabzustimmen: „Alle übrigen Verfassungen unseres Landes", das gesteht er zu, „stehen denn doch auf einer ungleich höheren Stufe der Vollkommenheit, als der Zustand unserer Literatur, und die in so manchem Betracht colossale Größe unseres Staates macht mit der literarischen Kleinheit desselben einen sehr auffallenden Contrast. Der österreichische Staat, der sich sonst überall in männlicher Stärke darstellt, wird im Fache der Literatur noch stets für unmündig angesehen, und muß sich noch immer ge-

fallen lassen, von fremden ungebetenen (!) Geistesvormündern theuer bezahlte Leitung anzunehmen."

Man kann nicht sagen, daß Oesterreich auch in der nächsten Folgezeit an den Hauptpulsschlägen des geistigen Lebens in Deutschland participirt hätte. Alles Prononcirte, Energische, was nur immer die Tradition kühn abwirft, blieb ihm fern; nur die weniger einschneidenden, vageren Literaturrichtungen pflanzten sich nach Oesterreich fort. Was Lessing geleistet, Herder angeregt, die Stürmer und Dränger gewagt, war eine literarische That für ganz Deutschland, nur nicht für Oesterreich. Blos das Harfengetön der Barden ward von einem Denis und Haschka nachgeklimpert, die glatte Manier Wielands von einem Alxinger und Ratschky mit sehr mäßigem Talent copirt. Als es schon lange um Thuiskons Hain und die Palmenquelle stille geworden war, wurde uns noch in dem Prälaten Ladislaus Pyrker nachträglich ein Klopstock'scher Epiker bescheert. Wir bekamen alles später, nur nicht immer das Beste. Es war im Jahre 1773, als Herder in den „Blättern von deutscher Art und Kunst" mit jener freudiger Erregung, wie wenn jemand eine Quelle in der Wüste entdeckt, den Genius Shakespeare's begrüßte und einem tieferen Verständniß aufzuschließen suchte; es war bereits früher, daß der Student Göthe in einem Kreise von Straßburger Freunden eine feurige Rede über ihn hielt und da sagte, daß, als er Shakespeare zuerst kennen gelernt, er vor ihm wie ein Blindgeborner gestanden, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke geschenkt. Und in Wien? da konnte noch zehn volle Jahre später der Herr von Ayrenhoff, als er 1783 seine „Cleopatra" erscheinen ließ, auf gut voltärisch und gottschedisch auf den britischen Wilden losschimpfen, ihn sogar den „erbärmlichsten Charakterzeichner" nennen, der in

seinem Heinrich V. einen „Stallknecht", in der Cleopatra eine „Dirne von der Wachtstube", in Hamlet den albernsten, unmoralischesten, verächtlichsten Charakter, der je geschildert worden, hingestellt habe!

Auch Göthe und Schiller haben in der Zeit ihrer künstlerischen Reife nicht merklich auf Oesterreich eingewirkt. Allerdings hatte Wien damals einen Dichter von edler Gesinnung und beachtenswerther Begabung, Heinrich Collin, in dem viele den lang ersehnten „österreichischen Nationaldichter" begrüßten; aber auch er stand beiseit, hatte wenig gemein mit jener idealen Welt, welche die deutschen Dichterfürsten im Denken und Fühlen der Nation zu gründen und zu befestigen suchten. Während diese in alle Weiten und Tiefen des Menschengeistes drangen, den Blick ins Unbegrenzte eröffneten und die edelsten Ideale der Humanität schufen, begeisterte sich Collin nur für eine bestimmte, begrenzte Idee: es war die des Staates, der abstracte Begriff des Vaterlandes, das patriotische Pflichtgefühl. Sein Bruder Mathäus Collin, der Biograph unseres Dichters, sagt ausdrücklich, es sei ihm, um sich in der vollen Eigenthümlichkeit seines Talentes zu zeigen, kaum möglich gewesen, eine andere als die staatsbürgerliche Tugend zu zeichnen. Diese Tugend beruht wohl auf den edelsten Gefühlen und gibt der Poesie, wenn sie sich zu rechter Zeit äußert, Mark, Wärme und Schwung; aber nicht leichter sinkt wieder die Dichtung zur kalten Redeübung herab, als wenn sie ohne Unterlaß patriotische Gesinnungen manifestiren will. Dies ist aber bei Collin der Fall. Aufopferung für den Staat, Unterordnung des persönlichen Wohls unter die Erfüllung der staatsbürgerlichen Pflicht — das ist das stehende Thema seiner Stücke: im Regulus, Coriolan, der Polyxena, dem Balboa, den Horatiern und Curiatiern. Collin war selbst ein pflicht-

getreuer Beamter, zu jedem Opfer für den Staat bereit; im Grunde ist es denn auch mehr die Gesinnung des treuen Staatsdieners, als die des freien Staatsbürgers, die in seinen Stücken pulsirt. Zum Ausdruck eines abstracten, politischen Pathos, eines dem Staate sich hingebenden Charakters hat man seit jeher Römer für am meisten tauglich gehalten, mochte man sonst den Begriff des Staates fassen, wie man wollte. Schon in den römischen Stücken von Corneille wurde im Sinne der Anschauungen der Zeit Richelieu's politisirt, die Tragödien der Revolutionszeit, wie Arnault's „Marius à Minturnes“ und „Lucrèce“, Laharpe's „Virginie“ &c. sprachen die radicalen Gesinnungen dieser Epoche aus — warum sollte nicht einmal auch das correcte österreichische Staatsbewußtsein es versuchen, wie die antiken Falten ihm zu Gesichte stehen? Die Toga ließ sich ja in verschiedener Weise drapiren — und zudem hat die römische Geschichte Helden fast für jeden politischen Standpunkt. Zu der österreichischen Gemüthlichkeit will freilich der antike Heroismus der Collin'schen Stücke nicht wohl passen. Römer in Paris, auf dem theâtre français, das läßt sich hören — aber Römer in Wien sind immerhin eine exotische Erscheinung. Man fühlt es denn doch, daß der „österreichische Corneille,“ wie man ihn zubenannte, Patriot aus Entschluß, aber nicht der Abstammung nach Oesterreicher war. Sein Vater war aus Belgien eingewandert — und so verpflanzte er denn auch, so ehrlich deutsch sonst sein Herz schlug, doch nur ein Pfropfreis des antikisirenden Heldenpathos aus dem seiner Heimat nachbarlichen Frankreich nach dem fernen Wien. Also auch wieder kein deutlicher Zusammenhang mit dem Geistesleben in Deutschland! — Die Anregungen der romantischen Schule, die nicht lange mehr auf sich warten ließen, waren auch nicht geeignet, in die Bahn echt nationaler Dichtung zurückzulenken. Kaum hatte das

Wiener Drama die Schönpflästerchen und den nachgeahmten Faltenwurf der französischen Muse abgethan, kaum ferner den curulischen Amtsstuhl der Collin'schen Dichtung beiseite gestellt, da griff es auch schon nach dem spanischen Mantel und Degen und war mit einem Satze bei Lope de Vega und Calderon.

Vorher einigte aber auf kurze Zeit die nationale Erhebung in den Kriegen gegen Napoleon und die Hoffnung, die man damals auf Oesterreich setzte, die deutschen und österreichischen Gesinnungsgenossen und führte auch manche geistige Verstärkung aus dem Reich dem österreichischen Heerlager zu. Es war die Zeit, wo die Literatur kampfslustig wurde und der Leier sich das Schwert zugesellte. Der von der Nachwelt gefeierte, jugendlich heldenkühne Vertreter dieser Richtung ist Theodor Körner. Während seines Aufenthaltes in Wien war er fast zum Oesterreicher geworden; zum „kaiserlichen Theaterdichter" ernannt, brachte er dort 1812 seinen „Zriny" auf die Bühne, dem die Wiener mit lautem Beifall zujauchzten. Einem „Ausländer" war es vorbehalten, nach den Römerhelden Collin's ihnen zuerst einen patriotischen Helden aus der eigenen Geschichte vorzuführen, obgleich die Wärme der Gesinnung dabei anerkennenswerther war, als die künstlerische Leistung selbst.

Zu den Enthusiasten des Befreiungskampfes gesellten sich nun zu jener Zeit auch die Romantiker und Convertiten, die von der Regierung gewonnenen, dienstbaren Talente: Gentz, die beiden Schlegel, Ad. Müller, Zacharias Werner. War früher Wien vom Reich aus ohne alle Anregung geblieben, so wurde es nun förmlich überschwemmt mit romantischen Tendenzen, mit Doctrinen der Umkehr; hatte sich Josef II. früher einen Lessing entgehen lassen, so hielt nun Fürst Metternich um so eifriger die Männer der eben bezeich-

neten Richtung fest. Wien wurde das Hauptdepot für die Elixire und Mixturen der Romantik und der neuen Staatsweisheit auf theologisch-feudaler Grundlage, welche den Schwindelgeist der Zeit dämpfen und beruhigen sollte. Was wurde da nicht alles docirt und geschrieben, wie wurde Katheder und Presse im Sinne dieser Richtung benützt! Den erfreulichsten Eindruck inmitten dieser tendenziösen Bestrebungen machen noch die geistvollen Vorlesungen A. W. v. Schlegels vom Jahre 1808 über „dramatische Kunst und Literatur"; sie konnten fast als ein vom romantischen Standpunkte dargebotenes Surrogat für die den Wienern früher entgangene dramaturgische Belehrung Lessings gelten, und haben auf die Kreise der Gebildeten noch in späterer Zeit anregend gewirkt. Desto deutlicher trugen den Stempel der Tendenz die Vorträge seines Bruders Friedrich auf der Stirne, besonders jene über „neuere Geschichte" von 1810, welche dem militärischen Despotismus Napoleons ein mittelalterlich-feudales Staatsideal mit strenger Ständegliederung und patriarchalischen Adelsrechten entgegenhielten.

Es mußte freilich eine Reaction erfolgen — sie war unvermeidlich. Die Revolution und der Imperialismus hatten die Gewichte an der Uhr des Zeitalters gewaltsam und rasch herabgezogen — die Restauration, die sich nun vorbereitete, schob dann wieder die Zeiger an dem Zifferblatte so weit als möglich zurück. Dadurch wurde wohl an dem Wesen der Zeit selbst nichts geändert, die ihren gemessenen Gang weiter ging; aber das Uhrwerk, das über sie orientiren sollte, das Zeitbewußtsein gerieth allerdings durch solche Experimente ins Stocken und in Verwirrung. Namentlich wußte man es in Wien noch auf lange hinaus nicht, wie weit es eigentlich an der Zeit sei; insbesondere für die österreichische Literatur — für die war die Uhr ganz anders gerichtet, als draußen im Reich.

Eigentlich hat sie sich in Wien — wenigstens in ihren bedeutenderen Richtungen — erst unter den Einflüssen der Restauration entwickelt und trägt auch ganz diesen Charakter. Der großen Hauptströmung der deutschen Literatur, dem Gange ihrer Entwicklung im 18. Jahrhundert war man fern geblieben, hatte höchstens nur nebenbei daran theilgenommen; nun gerieth man statt dessen ganz und gar unter den Einfluß einer bestimmten literarischen Partei, deren Tendenzen man zwar nur zum Theile verstand, deren Einwirkung man aber im ungetheilten Maße erfuhr.

Wenn sich beim Umschlagen der Witterung der Windstrich ändert, so weht uns die Luft oft auf einmal fremde, milde Düfte zu — es ist der Geruch einer Olive, die in der Ferne blüht, eines Nachtschatten- oder Jasmingebüsches. So kam damals, als die Restauration eine mildere und ruhigere, freilich auch erschlaffende Witterung dem Zeitalter brachte, der Wiener Poesie der Einfluß der spanischen Dramatik wie ein fremder aber sympathischer Anhauch entgegen. Die Doctrin der romantischen Schule, in Wien so vielfach vernommen, hatte das Ihre dazu gethan, und dann lud die Zeit mit ihrer Windstille fast selbst dazu ein, sich in die berauschenden Zauber dieser fremdartigen Phantasiewelt zu versenken. Hier war überdies der ganze Pseudo-Idealismus zu finden, der in dem Metternich'schen Oesterreich als correct galt: die Schwärmerei für den Absolutismus des Königthums und der Kirche, die Poesie der unbedingtesten Loyalität. Diese Anlehnung an spanische Muster, die nur zum Theil bei Grillparzer's selbständiger Begabung, ganz unverkennbar aber bei Zedlitz und Halm hervortritt, ist eine Specialität der österreichischen Restaurationsliteratur. Jener bearbeitete Lope de Vega's „Stern von Sevilla“, schrieb „der Königin Ehre“ mit Benützung spanischer Quellen, und bewegte sich in dem Trauer-

spiel: „Zwei Nächte in Valladolid" und dem Lustspiel „Liebe findet ihre Wege" so genau in den Formen der Calderon'schen Manier, daß man zuweilen eine Uebersetzung aus dem Spanischen vor sich zu haben glaubt. Halm dichtete dem Lope de Vega das Lustspiel „König und Bauer" und das Bruchstück des „Königs Wamba" nach, entlehnte den Stoff des Drama's „Eine Königin" theilweise dem Tirso de Molina, und schrieb das Trauerspiel „Ein mildes Urtheil" völlig im spanischen Styl. Wie durch Schreivogel's Bemühungen, der sich durch die treffliche Bearbeitung des Lustspiel's: „Donna Diana" von Moreto ein bleibendes Bühnenverdienst erworben, die Pflege des classischen Drama's der Spanier ein Hauptaugenmerk des Burgtheaters geworden, ist hinreichend bekannt.

Fast hätte man glauben sollen, daß sich in dem Oesterreich Kaisers Franz I. dieselbe Form des Drama's, die sich unter den letzten Habsburgern in Spanien in so glänzender Gestalt herausgebildet hatte, in einem schattenhaften Nachbilde wiederholen sollte. Durch ein eigenes literarisches Verhängniß war uns früher Shakespeare so ganz fern geblieben (hatte doch Collin bei Abfassung seines Coriolan den Shakespeare'schen nicht einmal gekannt), nun bot uns die Vertrautheit mit der spanischen Dramatik einen sehr zweifelhaften Ersatz dafür dar. In ihr trat uns doch nur ein schönes Gespenst entgegen, wenn auch voll bannenden Zaubers; Shakespeare in Deutschland dagegen war ein wiedererweckter und auferweckender Geist, der wahre leitende Genius der modernen Poesie.

Unter dem Einfluße jener Anregungen entschied sich der Schulcharakter des Wiener Drama's. Eine sichere Bühnentechnik zeichnet es vortheilhaft aus, ebenso Anmuth und Glanz der Form; aber es fehlt ihm das Mark der Gesinnung, der lebendige Ideengehalt, die durch Ueberzeugungen getragene

und befestigte Eigenthümlichkeit. Die Charakterzeichnung der österreichischen Dichter, ohnehin zum Flachen sich hinneigend, konnte unter der Nachwirkung der spanischen Muster sich nicht eben vertiefen; man gewöhnte sich, statt resolut ins volle Menschenleben zu greifen, sich künstliche Themata für die dramatische Dichtung auszusinnen, wenn man nicht gar völlig spanisches Costüm und spanische Conflicte copirte. Die süddeutsche, speciell österreichische Gemüthlichkeit ging nun ein ganz eigenthümliches Bündniß mit der romanischen Phantasiewelt ein: daraus entstand unter anderem auch jene sinnlich ausdrucksvolle, wenn auch nicht immer correcte Bildersprache, wie wir sie schon bei Zedlitz in schönen Formen antreffen, aber erst bei Halm mit aller Ausprägung eines entwickelten poetischen Styls wiederfinden. Der flacheren Manier der Charakteristik kam jene Rhetorik trefflich zu Statten, die wie ein trügerisches Gewässer über Tiefen und Untiefen gleichförmig hinwegrauscht und die seichteren Stellen dem ausforschenden Blicke verbirgt.

Mit diesen gemeinsamen Merkmalen der Wiener Schule hat das Drama Grillparzers nur wenig gemein, das in seiner scharf ausgeprägten, wahrhaft classischen Eigenthümlichkeit für sich allein betrachtet sein will.

Grillparzer hat sich zunächst den etwas bedenklichen Ruhm erworben, in der „Ahnfrau“ die theatralisch wirksamste Schicksalstragödie geliefert zu haben. Er ließ sich jedoch durch die ungeheuren Erfolge, die er damit feierte, keineswegs verleiten, in dieser Richtung zu verharren. Aus den gespenstigen Räumen des Stammhauses der Borotins trieb es ihn bald hinaus unter den reinen griechischen Himmel, wo ihm die Gestalten der Sappho, Medea, Hero entgegentraten. Gerade auf hellenischem Boden, dort in der Heimat der echten Schicksalstragödie, befreite er sich ganz und gar von dem Spuck

des Fatums. Er behandelte jene griechischen Themata, ohne da blos das dunkle Verhängniß walten zu lassen, als psychologische Probleme, und zwar mit einer Energie der Empfindung, mit einer ergreifenden Schilderung des Seelenlebens, wie sie eines Dichters vom höchsten Range würdig ist. Wenn Göthe von der Burg Jaxthausen, wo der ehrliche Götz mit der eisernen Hand hauste, bis in den heiligen Hain von Tauris wanderte, um dort nach den Kraftausbrüchen der Jugend die reine Hoheit des Ideals zu finden: so fand Grillparzer nach dem Abweg der romantischen Richtung der „Ahnfrau“ im fernen Lesbos und Kolchis gerade den festen sicheren Boden der Wahrheit, der poetischen Natur im höheren Sinne des Wortes. Freilich erfaßte er die antiken Stoffe auch wieder als Romantiker: er malte sie zu individuellen Herzensgeschichten aus, er führte die Detaillirung der Empfindungen und Affecte soweit, daß man das Fernliegende des Stoffes über dieser Kraft der dichterischen Vergegenwärtigung fast ganz vergißt. Ein Grundzug der Wiener Poetenschule tritt uns übrigens schon hier entgegen: es ist das Interesse für exceptionelle Frauennaturen, die in dieser Ausnahmsstellung ihres Seelenlebens eben ihr tragisches Geschick finden. Darin kommen bei aller Verschiedenheit des poetischen Werthes die classischen Gestalten Grillparzer's selbst mit jenen Mosenthal's, mit seiner Deborah, seiner Anna aus dem Sonnwendhof u. s. w. überein.

Später kehrte Grillparzer aus der antiken Welt auf den realen Boden der österreichischen Geschichte zurück, scheinbar nur in der Absicht, um ein loyales Glaubensbekenntniß mit einem ungewöhnlichen Aufwand poetischer Mittel abzulegen. So scheint „Ottokar's Glück und Ende“ blos den Zweck zu haben, in Kaiser Rudolph das dynastische Ideal des österreichischen Fürsten zu malen, während „ein treuer Diener seines Herrn“ ihm das Musterbild des Unterthans in der Gestalt

des Bankbanus gegenüberstellen soll. Wir können den nüchternen patriotischen Pflichtenstandpunkt Heinrich Collin's noch als einen Nachhall des Josephinismus bezeichnen; Grillparzer dagegen gab in dem letzteren Stücke jener selbstverläugnenden Loyalität, wie sie in der Epoche Franz I. dem österreichischen Unterthan ohne jede Aussicht auf Dank und Anerkennung zugemuthet wurde, einen poetischen Ausdruck von solcher Art, daß dieser sogar dem Monarchen selbst zu stark erschien. Das Pathos der Loyalität, welches in dem von Zedlitz bearbeiteten „Stern von Sevilla“ dichterisch verherrlicht ist, finden wir eben in dem Grillparzer'schen Trauerspiel „ein treuer Diener seines Herrn“ in gutes Oesterreichisch übertragen.

Oesterreichs größter Dramatiker ist zugleich der conservativste nach seiner Gesinnung. Es ist überhaupt merkwürdig, daß sich bei uns die Gesinnung und Richtung in der Literatur fast nach den poetischen Gattungen scheidet: das höhere Drama ist conservativ oder gegen den Zeitgehalt ganz indifferent, das Lustspiel pikant und freisinnig, die Lyrik wenigstens in den hervorragenden Leistungen der vormärzlichen Zeit oppositionell, ja radical, das Volksstück ohne bestimmten Charakter, in allen Farben der Zeit schillernd.

Unserem Interesse stehen am nächsten die Gegensätze zwischen dem Volksstück und dem höheren Drama der Wiener Schule. Wie eigen sind diese geartet! Dort der ungenirteste Naturalismus, der keckste Griff in die gemeine Alltäglichkeit des Wiener Lebens — hier ein schattenhafter Idealismus ohne Zusammenhang mit dem, was das Leben und die Gegenwart bewegt. Dort die Nestroy'schen Hausknechte, die „Mädeln aus der Vorstadt“, das echte Lerchenfelder Vollblut — hier die Jasons, Parcivals, Ingomars, die Sappho's, Medeen, Parthenien. Auf der einen Seite zuviel Wirklichkeit, auf der andern gar keine; dort ein lebendiger Inhalt, freilich in

höchst verwilderter Form, hier eine geglättete und gefeilte, künstlerisch edle Form, doch ohne lebendigen Inhalt. Das Volksstück keiner Behandlung im höheren Sinne fähig, wenn ihm nicht wie bei Raimund ein allegorisch moralisirendes Element aufgepfropft wird; das höhere Drama wieder ebenso der realistischen Behandlungsweise sich entziehend, eine in sich abgeschlossene, aus poetischen Fictionen aufgebaute Welt.

Woher dieser Gegensatz? Die Wiener sind doch richtige Realisten; warum fassen sie die ernsten Seiten des Lebens nicht ebenso concret auf wie die komischen? Existirt nicht für sie das Tragische in der Geschichte oder in den tieferen Conflicten der Gesellschaft? Müssen sie erst in die antike oder romantische Sage zurückgreifen, um es da aufzusuchen?

Vergessen wir nicht, daß die Blüthe des österreichischen Drama's in die Restaurationszeit fällt, welche sich die großen Fragen des Lebens absichtlich fern gehalten hat. Der Quietismus, diese Doctrin der Romantiker, ist in Wien zur Praxis des Lebens und der Kunst geworden, er hat alle aufregenden Beziehungen zu der Wirklichkeit von den Brettern der Bühne entfernt, welche nicht mehr die Welt bedeuten, sondern eine eigene Welt für sich bilden sollten. Darum ist bei den Wiener Dichtern die Beschäftigung mit der Tragödie oder dem höheren Drama wirklich nur ein ästhetisches Spiel, eine mehr äußerliche künstlerische Aufgabe, die gleich dem Kunstgebilde eines Goldschmieds mit großer Reinheit und Sorgfalt ausgeführt werden kann, obgleich das innerste Gemüth des Dichters selbst dabei ziemlich unbetheiligt bleibt. Der Wiener läßt sich gerne rühren und erweichen, aber es ist ihm unbequem, sich tragisch erschüttern zu lassen. Halm insbesondere verstand es, dem Wiener Geschmack die Wirkungen des höheren Drama's so bequem als möglich zurecht zu legen, er hat eigentlich im Stillen das Maß zu demselben vom Rührstück genommen,

das er aber in eine mythische Welt rückte; er sorgte auch dafür, daß die Wiener Gemüthlichkeit durch eingestreute lyrische Glanzstellen, durch starke declamatorische Effecte befriedigt werde, zu denen sich in der Regel seine Hauptscenen zuspitzten. Solche Stücke können künstlerisch und technisch sehr interessant sein, sie können ihren unläugbaren theatralischen Repertoirwerth haben, aber eine Frage menschlich großen oder temporären Gehalts, die in dem Zeitbewußtsein liegt, ist darin weder angeregt noch gelöst. Wie innig hing das deutsche Drama der classischen Periode mit den individuellen Zuständen der Dichter oder den Gedankenströmungen der Zeit zusammen! Im österreichischen Drama, wenigstens in jenem der vormärzlichen Zeit, gibt es einen solchen Zusammenhang nicht, späterhin ist er auch nur künstlich und äußerlich hineingetragen. Daher auch die wesentlich verschiedene Art der Wirkung. Der Stoff des Faust, des Don Carlos, des Tell ist ein Problem, das uns menschlich bewegt und uns zu schaffen gibt, voll der tiefsten Realität für unser Gemüth; dagegen ist z. B. das Sujet des „Sohnes der Wildniß" nur eine sinnreiche Combination, deren dramatische Führung und Auflösung blos unsere Einbildungskraft beschäftigt, aber von unserem Gemüthe schattenartig abgleitet.

Noch blühte die romantische Idealwelt und Kunstform in vollem Glanze auf der Bühne — da wehte bereits durch ein anderes Literaturgebiet ein neuer, frühlingsfrischer Hauch, der bald mit Sturmesflügeln sich erhebend die Gemüther mächtig ergriff und mit sich fortriß. Für Oesterreich sollte nun gleichfalls eine Sturm- und Drangperiode kommen, in der sich das moderne Element der Zeit auch diesseits der schwarzgelben Schranken unabweisbar ankündigte: es war die Epoche der neuösterreichischen Lyrik, durch Nicol. Lenau, Anastasius Grün vielverheißend eröffnet. Die Julirevolution

und die belgische, die Erhebung Polens, die geistigen Bewegungen in Deutschland und das Hambacher Fest — dies alles versprühte auch Funken nach Oesterreich und zündete in empfänglichen Dichtergemüthern; was anderswo ein Wetterschlag war, wurde hier wenigstens ein Wetterleuchten, das breit und blendend über den Horizont hinfuhr und die Luft wohlthätig reinigte und kühlte. Lenau, der halbmagyarische Oesterreicher führte mit einem Naturgefühl und einer leidenschaftlichen Innerlichkeit der Empfindung, die der deutschen Reflexionsbildung gar nicht mehr erreichbar war, neue Farben und Bilder von fremdartig ergreifender Gewalt in die deutsche Lyrik ein. Gewitterschwer hingen in seinen Liedern die Wolken über der heimathlichen Scenerie der ungarischen Pußten, leise Blitze zuckten geisterhaft darüber hin und Töne, wetterschwül und seltsam, hallten dazu aus der Ferne, wilde Zigeunermusik, alte Lieder von Ragoczy, dem Rebellen. Mitten in der dumpfen, bangen Ruhe der Restauration, inmitten des katholischen Oesterreich, wagte er es die kühn gezeichneten Gestalten aus der Zeit des Vorkampfes vor dem Reformationszeitalter vorzuführen: die Albigenser, Savonarola; ihm gesellte sich in den späteren vierziger Jahren als ebenbürtiger, jüngerer Genosse Alfred Meißner mit seinem „Ziska" bei, in vollgehaltiger Rhetorik das wilde Bild der Hussitenzeit poetisch belebend. Nach der akademisch correkten Zeichnung jener edlen aber schattenhaften Gestalten, welche die österreichischen Romantiker auf der Bühne vorführten, bringt uns das neuösterreichische Romanzenepos Figuren in kühnem Farbenstrich, in Rembrandt'schem Helldunkel, nicht mit ruhigem Tageslicht, sondern mit flackerndem Flammenschein beleuchtet. Eine tief erregte Leidenschaftlichkeit geht durch diese Richtung, die gegen das knappe Maß und die gezügelte Zurückhaltung gewaltig absticht, mit der sich sonst die con=

cessionirten Gedanken und Gefühle in Oesterreich zu äußern pflegten.

Wenn nun das höhere Drama in Oesterreich sich den zeitbewegenden Ideen verschloß, so fanden sie dagegen das Hinterpförtchen des Lustspiels geöffnet und brachten sich da auf eine heitere und doch eindringliche Weise, in einer liebenswürdigen Mischung von Humor und Gesinnung zur Geltung. Es ist das Verdienst Bauernfeld's, das Lustspiel in diesem Sinne, wenigstens in einigen seiner Productionen, über die gewöhnliche Sphäre des Scherzes empor gehoben zu haben. Seine Stücke haben aber auch, von einer anderen Seite betrachtet, einen nicht zu unterschätzenden Vorzug, der selbst den besseren deutschen Lustspieldichtern, wie Benedix, sonst abgeht — den großstädtischen Zug, den lebendigen Zusammenhang mit der wirklichen Gesellschaft.

Wie wenig begegnen wir sonst im deutschen Lustspiel einer charakteristischen Darstellung deutscher Sitte, wie selten jenem kecken Farbenstrich des humoristischen Genrebildes, das durch Frische und Naturtreue fesselt! Immer und immer wieder diese Magister, bemooste Häupter, alte und junge Pedanten, Commerzienräthe, Assessors, schalkhafte Mädchen, männersüchtige Matronen, komische Factotums, dreiste Bediente und schlaue Soubretten — Figuren ohne bestimmte Physiognomie, fast nur nach dem allgemeinsten Theaterschema der Rollenfächer umrissen, um dann erst unter den Händen der Schauspieler eine Art von Gestaltung zu bekommen. Und wird ja einmal ein Anlauf zu einer mehr concreten Schilderung nach dem Leben genommen, so ist es auch wieder eine philiströse, knapp abgegrenzte Wirklichkeit, die uns da mit all' ihren kleinlichen Verhältnissen entgegentritt. Es ist bezeichnend, daß die Scene der meisten unserer Lustspiele in „eine kleine deutsche Stadt" verlegt ist; und in der That die Kleinstädterei hat

sich ebenso behaglich in der Prosa des deutschen Lustspiels eingenistet, wie das Weltbürgerthum in dem fünffüßigen Jambenpathos der Tragödie Staat macht.

Wir dürfen uns über den engen Horizont des deutschen Lustspiels nicht verwundern. Wo findet man das sociale Leben in Deutschland an einer Stelle concentrirt, wo zeigt sich die deutsche Gesellschaft in charakteristischer Eigenthümlichkeit? Die Frage dürfte schwer zu beantworten sein. Uebrigens lebt der Deutsche mehr in Coterien, Casino's, abgegrenzten socialen Kreisen, ist selbst in seinen Zerstreuungen zu methodisch, als daß bei ihm das gesellschaftliche Leben in seiner bunten Mannigfaltigkeit, in dem beständigen Stoffwechsel flüchtiger Interessen und lustiger Thorheiten so recht aufkommen könnte.

Diese sociale Unbefangenheit, die beneidenswerthe Gabe, das Leben in seinen wechselnden Gestalten auf sich einwirken zu lassen — diese Gabe, die dem Deutschen im Reich meistens abgeht und die der Pariser dagegen im reichlichen Maße besitzt — sie findet sich, allerdings in einer eigenthümlichen localen Ausprägung, auch in Wien, dort besonders angeregt und aufgefrischt durch die Lebhaftigkeit und leichtere Beweglichkeit des österreichischen Naturells. Bauernfeld hat es verstanden, das sociale Leben der Residenz für das Lustspiel zu verwerthen. Seine Stücke sind fast in Scene gesetzte Tagebücher aus der Welt der Wiener Salons, ein fortlaufendes Skizzenbuch mit mehr oder weniger ausgeführten Charakterköpfen; und wie der Salon selbst so geben auch die Bureaux, die Börse, die geschäftlichen Kreise nebenbei den Stoff für seine Studien her. Bauernfeld prägt seine Figuren wirklich zu bezeichnenden gesellschaftlichen Typen aus, und berührt ebenso im Dialog, der freilich oft mehr feuilletonistisch als lustspielartig ist, in geistreicher und anregender Weise gesellschaftliche Interessen. Im Ganzen merkt man es dem Verfasser wohl

an, daß er auch in dieser Welt gern mitlebt, die er so pikant und graziös schildert; ein lebemännischer Zug geht durch alle seine Stücke, ein liebenswürdiger, feiner Epikuräismus — dabei aber zugleich in ernsteren Dingen eine ehrenhafte Gesinnung, ein freier Blick, eine offene, warme Hingebung an liberale Interessen.

Namentlich in der mittleren Periode seiner literarischen Thätigkeit gab Bauernfeld seinen Stücken die schärfere Würze der Tendenz; er griff in das Gebiet der Zeitfragen hinüber, die er mit großem Muth und zugleich mit geschicktem Tact der Censur gegenüber zu behandeln verstand. Sein „Großjährig“ war eine dreiste satyrische Parabel auf die unwürdige politische Bevormundung in der Metternich'schen Zeit: als Stück allerdings unbedeutend, und da die Zeitstimmung verklang, nicht mehr auf dem Repertoir zu halten; damals aber immerhin eine prächtige Rakete, die zu Jedermann's Ergötzen mit keckem Schuß in die Höhe stieg, um dann mit leuchtenden Witzfunken nach allen Seiten zu versprühen. Das bedeutendste von den Tendenzstücken Bauernfeld's ist aber jedenfalls sein treffliches Schauspiel im historischen Costüm: „Ein deutscher Krieger.“ Sehen wir von dem Anachronismus der Ideen ab, die den Puls der Handlung bilden und an die anno 1648 kein Mensch in Deutschland dachte, sehen wir auch davon ab, daß der Zuschnitt der Charaktere gar nichts von der historischen Färbung jener Epoche hat — so müssen wir neben dem gesunden, trefflichen Lustspielkern des Stückes, neben der ergötzlichen Ausstattung der Episoden und der weit planmäßigeren Zusammenfügung der Handlung, als es sonst in Bauernfeld's Art liegt, die Wärme der Gesinnung in vollem Maße anerkennen, die dieses Stück in so wohlthuender Weise durchdringt und in den Hauptscenen sogar sich zu einem edlen kernigen Pathos steigert. Man darf in solchen

Fällen, wie hier, nicht mit der Goldwage der ästhetischen Doctrin kommen und nach Scrupeln und Granen alles in die Wagschale legen, was gegen das Tendenziöse in der Poesie einzuwenden ist. Wir haben hier auch factische Verhältnisse in Anschlag zu bringen. Es thut wohl, schon im Jahre 1844 von der Wiener Bühne herab in so nachdrücklicher Sprache die Stimme eines Oesterreichers zu vernehmen, der sich so frank und frei der allgemeinen nationalen Begeisterung für die deutsche Sache anschließt; es erfrischt dieser geistige Luftstrich in einer Zeit, da in Oesterreich noch immer die Ruhe eines Friedhofes herrschte und die Poesie sonst bei uns mit wenigen Ausnahmen es sich genügen ließ, eben diesen Friedhof mit den besten Blumen des österreichischen Dichtergartens zu bestellen und auszuzieren.

Erst in der nachmärzlichen Periode machen sich die Einflüsse der Zeit auch in dem höheren Drama bemerkbar. Halm selbst, der begabteste Vertreter des romantischen Bühnen-Idealismus von ehedem, verließ mit entschlossenem Schritt in seinem „Fechter von Ravenna“ die gewohnte poetische Schattenwelt.

Von Zeit zu Zeit rauscht es wieder durch die Eichen unseres Teutoburger Waldes, die Schatten der alten Cherusker erheben sich aus ihren Hünengräbern und die Poesie macht ihre gewohnte Wallfahrt nach der deutschen Vorzeit zurück. Die Zeit war wieder da; die Reden des Frankfurter Parlaments klangen noch im Gedächtnisse nach, und Worte wie die Merowigs:

„Ein einig Deutschland!“ schallt es durch die Thäler,
„Ein Reich und einen Führer!“ jauchzt das Volk;
Doch wer soll's sein — wer soll das Banner tragen?

konnten allenthalben auf begeisterte Aufnahme rechnen.

Halm hat das Verdienst, unter allen Dichtern, welche an

Hermann, Thusnelda und die Teutoburger Schlacht anknüpften, mit diesem Stoffe auch die wirkliche Bühne erobert zu haben. Klopstock hat das Schwert Armins nur in der Luft umhergeschwungen, ohne damit ein bestimmtes Ziel zu treffen, und mit seiner Hermannsschlacht der Hainpoesie nur eine überflüssige Bereicherung zugeführt; Heinrich von Kleist hat in seinem gleichnamigen Stück eine kühne und großartige Dichtung aber nicht eben ein bühnenpraktisches Werk geliefert — erst Hermann's Sohn, der Fechter Thumelicus bahnte sich mit seinem kurzen Gladiatorenschwert den Weg auf die Bühne. Der Dichter hat hier zugleich seine dramatische Darstellungsweise in eine höhere Sphäre erhoben, von der sentimentalen Weichheit von ehedem sein Pathos zur Größe des heroischen Styls gesteigert, und wenn er auch seine Kunstform nicht wesentlich erweitert hat, doch in sie einen vollen Hauch historischen Lebens einströmen lassen.

Von den nachmärzlichen Bühnendichtern, die sich mit mehr oder weniger Erfolg auf den Brettern des Burgtheaters eingebürgert haben, hebe ich nur Mosenthal (geb. 1821 zu Cassel, aber seit 1841 in Oesterreich) als das glänzendste und bühnenkundigste Talent hervor. Er scheint mit dem idealen Theaterstyl der alten Wiener Schule entschieden gebrochen zu haben, und sich ganz auf den modern realistischen Standpunkt zu stellen. Statt Ingomar und Parthenia, Parcival und Griseldis haben wir hier steirische Bauern, flüchtige Juden, Guelfen und Gibellinen, deutsche Poeten und deutsche Comödianten — alles durcheinander: aber es sind, bei Lichte besehen, wieder die alten Typen, nur statt des idealen Costüms in historischen oder ländlichen Charaktermasken. Das Realistische ist nur äußerlich, es dringt nicht in den Kern der Gestalten selbst.

So viel ich weiß, war Mosenthal, wenn ich etwa Gutz-

kow's „Liesli" ausnehme, der erste, der die Bauern in das Drama der höheren Gattung, wenigstens mit andauernderem Erfolge, eingeführt hat. Gleichwie im vorigen Jahrhundert Lillo, Diderot und Lessing den Bürgerstand für die Tragödie bühnenfähig gemacht haben, so wäre es also in unseren Tagen das Verdienst Mosenthal's und — der Birchpfeiffer, die ihm ja mit der „Grille" und dem „Goldbauer" rasch nachfolgte, dem biederen Landmann den Zutritt zu den weltbedeutenden Brettern frei gegeben zu haben.

Ob dies aber wirklich ein Verdienst ist? Ich möchte es bezweifeln. Die Welt des Dorfes interessirt uns nur durch ihre unbewußte Natürlichkeit und Einfachheit, so weit sich die letztere noch zu erhalten vermag — gleichsam als ein Rest schlichter, rein menschlicher Zustände. Soll sie in diesem Sinne auf uns wirken, so muß sie für uns immer nur ein Gegenstand ruhiger Beobachtung bleiben, der selbst nichts davon merken soll, daß er beobachtet wird; ein Bild, in frischen, naturgetreuen Farben auf eine Fläche gemalt, nicht aber eine Scene, bei der die Mitspielenden genau zu wissen scheinen, was sie mit ihren Rollen zu machen haben. Man ist froh, daß man irgendwo noch einen Stand oder Lebenskreis findet, der noch nicht das theatralische Gepräge an sich trägt; Mosenthal war bemüht, diese Illusion zu zerstören, indem er die Komödie auch auf die Tenne und das Kornfeld verpflanzte.

Er hat in seine Bauernwelt, um sie recht theaterfähig zu machen, Empfindungen hineingedichtet, die dem einfachen Lebenskreis natürlicher Menschen seit jeher fremd waren und fremd bleiben müssen. Seine Helden, namentlich Joseph in „Deborah" und Valentin in „Sonnwendhof", sind nichts anderes, als Weislingen's und Clavigo's in der Bauernjacke. Sie stehen in einer unentschiedenen Stellung zwischen zwei Frauen, und haben durch träumerische Unklarheit der Empfin-

dung ebenso ihr sittliches Bewußtsein verwirrt, als ob sie von Anfang an durch die krankhaftesten Sentiments und Gefühlssophistereien der gebildeten Gesellschaft beeinflußt wären.

In unseren Tagen, wo das Leben zu einer energischen Concentration der Empfindung gebieterisch auffordert, sind solche erschlaffende Eindrücke der Poesie, wie sie uns Mosenthal's Dramen darbieten, doppelt bedenklich. Es läßt sich nicht läugnen, er beherrscht die Theaterwirkung mit einem zwingenden Eindruck, es ist ihm ein Talent der Gruppirung eigen, der Licht- und Schattenvertheilung, der Steigerung des pathetischen Fonds einer Situation, das man oft bewundern muß — aber bis jetzt steht dieses schöne Talent nicht im Dienste der dramatischen Wahrheit.

Nur mit Zögern spricht man das harte Wort aus, daß dies mehr oder weniger von den österreichischen Dramatikern überhaupt gilt. Sie begnügen sich gleichsam mit einem Scheinbild des Lebens, das von vorn an nach theatralischen Gesichtspunkten zurechtgestellt ist, entwickeln ein großes Geschick für bühnengerechte Fictionen, denen jedoch der Lebenskern, die innere Wahrheit fehlt, verstehen wohl die dankbarsten Rollen für die ersten Kräfte des Burgtheaters, aber keinen Charakter zu schaffen, der Mark und innere Selbstständigkeit hätte. Das Blendende in der Poesie haben sie trefflich in ihrer Gewalt, nicht aber die nachhaltige Wirkung des Ueberzeugenden und Begeisternden; diese entspringt freilich aus tieferen Quellen, und ist nur da möglich, wo der Dichter auf der Grundlage eines sittlich gekräftigten, selbstbewußten Volksthumes steht. Die Poesie ist eine Blüthe, die mit ihren Wurzeln weit in den Boden ausgreift, aus den feinsten Bestandtheilen des gesammten Geisteslebens der Nation ihre Nahrung zieht. Wir wissen, daß es mit diesem Zufluß der ernährenden Kräfte bei uns noch nicht zum Besten steht. Zudem bewegen wir uns auch auf dem

Boden des Staates; unserer politischen und socialen Verhältnisse gar oft in einer Welt der Selbsttäuschung und des Scheins, haben uns da gleichfalls an scenische Arrangements und Bühneneffecte zu sehr gewöhnt, als daß unter solchen Voraussetzungen für die Welt der Poesie und der Bühne viel innere Wahrheit erübrigen sollte.

Da in Oesterreich früher alles Fachbildung war, so wurde auch die Poesie streng als Fach betrieben und gegen die anderen geistigen Bestrebungen isolirt. Jeder bedeutende Dichter in unserer Zeit hat sonst das Bedürfniß, sich darüber auszusprechen, wie er sich zu den höchsten Tendenzen des Zeitalters verhalte; darüber erfährt man von österreichischen Poeten nur selten ein Wort. Wie haben sich Göthe und Schiller stets in dem Mittelpunkte aller Bildungsbestrebungen ihrer Epoche zu erhalten gewußt — wie ist ihnen so gar nichts entgangen, was irgend wie Beachtenswürdiges sich in ihr ab- und zubewegte! Oft weisen selbst einzelne Epigramme, Aperçus, Briefstellen dieser Dichterfürsten auf einen bedeutenden Hintergrund von Studien hin, meistens wird da über ihr Verhältniß zu den geistigen Fragen der Zeit ausführliche Rechenschaft gegeben. Wie oft haben sich österreichische Dichter über solche Dinge geäußert? sie lassen ihre Werke stumm in die Welt gehen, gleich dem Künstler, der die Statue auf das Piedestal stellt, und dann hinweg geht — über die Anregungen, die sie empfangen haben, über ihren Bildungs- und Entwicklungsgang wissen sie uns nichts zu sagen, oder schweigen mit Absicht hartnäckig darüber. Wir besitzen fast gar keine Prosa von Oesterreichs namhaftesten Dichtern — aber die Poesie ohne den gleichmäßig neben ihr sich entwickelnden prosaischen Gedankenausdruck gleicht der Blüthe, der das schützende grüne Blatt fehlt. Das Phantasieleben entwickelt sich ohne die Controle der Reflexion, des anregenden und kritischen Verstandes; es fehlt das Gleich-

gewicht nach der andern Seite hin, welches allein die dichterische Phantasie im lebendigen Zusammenhang mit der Zeit, ihren Bedürfnissen und Richtungen erhält.

Die Prosaliteratur, welche in einer bedeutenderen, den poetischen Bestrebungen ebenbürtigen Entwickelung in Oesterreich noch ganz fehlt, wird vorläufig durch den Journalismus, der so rasch emporgeschossen ist und mit großem Talente gepflegt wird, ersetzt. Das ist aber ein Ersatz, der nichts weniger als genügend, in anderer Hinsicht sogar bedenklich ist. Der Journalismus soll sich an dem festen Stamm einer auf soliden, sicheren Grundlagen beruhenden Bildung emporranken und an ihm seinen Halt finden; wir aber haben nur dieses Schlinggewächs statt des Stammes, das gleichwohl so viel als der letztere selbst zu bedeuten vorgibt. Darüber behält die Kritik, der Essay noch immer bei uns ein dilettantenhaftes Gepräge — und es dürfte einige Zeit dauern, ehe sich neben der flüchtigen Tagesliteratur, neben dem geistreich-koketten Styl des Feuilletons eine wirkliche Kunstform der Prosa in Oesterreich festsetzt, und mit dem volleren Gehalt der Ideen auch Gewandtheit und Schwung der Darstellung selbst in wissenschaftliche Werke eindringt. Noch viel des Samens ist auszustreuen auf die lange brachgelegenen Felder, dann erst wird, wenn die Zeit der Ernte kommt, auch der heitere Kornblumenkranz wieder willkommen sein, den dann die Poesie auf die reichen, goldenen Garben legt.

